ION VLAD
LECTURA PROZEI
ESEURI. COMENTARII. INTERPRETĂRI

CARTEA ROMÂNEASCA 199!
ISBN 973-23-0266-6
CÎTEVA PRECIZĂRI
Adunate în volum, articolele, cronicile şi eseurile consacrate prozei continuă culegerea (asemănătoare) apăruta la editura clujeană „Dacia" în 1983 *(Lectura romanului).* Avem să facem cîteva precizări pentru motivul că, de data aceasta, am inclus şi comentarii la volume de povestiri şi nuvele precum şi un număr de articole despre cartea de critică fixată asupra problemelor literaturii narative (în cea mai mare parte). Incluzînd numai texte care examinează proza românească, am rămas credincioşi unor posibile „capitole", recitind opere prezida-: e de semnul emblematic al valorii, îndemnînd la un nou mod de a le citi. I. L. Caragiale şi Ioan Slavici, Mateiu I. Caragiale, Pavel Dan sau Mihail Sadoveanu, ultimul prezent în iniţiativa unei noi serii de *Opere,* sunt reuniţi alături de pagini unde ideea *re-lecturii* din perspectivă contemporană a decis însemnările despre Liviu Rebreanu, prilejuite de centenarul aniversar al scriitorului. E vorba, în cazul autorului lui *Adam şi Eva,* de un număr mai compact de pagini.
Literaturii epice contemporane îi sunt rezervate paginile cele mai numeroase şi soluţia adoptată (ea exceptează comentariile la un număr de scriitori dispăruţi : Marin Preda, Dinu Pillat, Sorin Titel) a fost aceea a cronologiei operelor, data lor de apariţie — şi nu aceea
a articolelor adunate între coperţile volumului — fiind socotită drept criteriu pentru sumarul acestei părţi din carte. E vorba de interpretări scrise şi publicate între 1983—1988, iar cititorul are să observe sensul continuării volumului amintit, închinat romanului.
Am considerat oportun să reunim, printr-o anume derogare de la aceste criterii, articolele despre, acelaşi scriitor, indiferent de **dalta** apariţiei volumelor ulterioare şi a ecourilor critice prilejuite. Profesînd comentariul critic fără a se considera obligat de condiţia şi disciplina cronicarului literar propriu-zis, autorul acestei *culegeri* crede, în virtutea unor exemple admirabile de fidelitate şi de onestitate faţă de faptul literar *contemporan* (conceptul nu o defel străin operelor apărute cu multe decenii înainte, fiindcă este inimaginabilă o lectură lipsită de criteriile unui *azi* activ şi dinamic în orice tentativă retrospectivă), în raţiunea foiletonului şi în substanţa necesară a acestuia. Prin urmare, volumul nu vrea să fie altceva decît au fost şi — avem obligaţia să sperăm — continuă să fie comentariile noastre apărute în *Steaua, Tribuna, România literară, Contemporanul, Astra, Viaţa Românească, Revista de istorie şi teorie literară* si în unul dintre numerele *Caietelor critice,*
Jorge Luis Eorges pleda, în perspectiva unei esenţiale etici a lecturii şi a cititorului (profesionist sau nu), pentru *„o lectură practicată în tăcere".* E, în ultimă analiză, condiţia însăşi a lecturilor noastre şi'a aventurii totdeauna tulburătoare a întîlnirii (sau aşteptării) textului. „Orizontul/orizonturile de aşteptare" nu înregistrează doar, ci întîmpină în etape noi, în circumstanţe modificate şi în funcţie de un sistem de referinţe mereu îmbogăţit, *opera.* Entuziasmul şi plăcerea lecturilor, satisfacţiile sau, dimpotrivă, dezamăgirile ţin de experienţa cititorului şi de ceasurile tăcerilor închinate unei cărţi.
Autorul acestui volum crede în codurile lecturii şi în sensul superior al întîlnirii cu o pagină de proză, fără prejudecăţi, dar şi fără obligaţia (de cronicar) de a con-
Aşadar e vorba aici de lecturi duse semna orice carte^ **Madar** *e*
— să spunem — PinfJ ^ui **Ctitor.** *Dialogul* sau cu de tăcerile *e f f mtem în cxclusivitate in textul _ cum se ^rednţative ___ sa comunicat **pnn** S^' avînd să semnaleze » sa
decembrie
anunţe Cartea.
POETICA UNUI TEXT : „GRAND HOTEL «VICTORIA ROMÂNĂ,,"
Apărută în *Convorbiri literare* (XXIII, 1890, 11, 1 februarie), nuvela caragialeană *Grand Hotel ..VictJria Română"* a fost comentată de Paul Zarifopol în cîteva propoziţii pătrunzătoare

cum sunt, dealtminteri, paginile consacrate de acest mare spirit critic lui I. L. Caragiale. Celebra sintagmă : *„Simt enorm şi văz monstruos"* e considerată un enunţ esenţial, care „rezumă un temperament şi lămuresc [cuvintele] o metodă artistică" ' *Introducerea autorului* ediţiei din 1930 observă, aşadar, valoarea aparte, poetica implicită şi explicită, generată de un text-demonstraţie (în sens estetic, justificat şi legitimat artistic) precum nuvela înscrisă în sumarul primului volum de *Opere,* apărut sub îngrijirea lui Paul Zarifopol. Vocaţia comică, enormul posibil în viziunea comică (vezi p. XXVIII) sunt asociate tragicului, terifiantului („tortură"), sub semnul unei apropieri aparent (doar) surprinzătoare : nuvela *Păcat.*

Cititorul acestei proze extraordinare, care este *Grand Hotel „Victoria Română",* are să descopere, neignorînd observaţiile criticului atît de apropiat de I. L. Caragiale, sensul profund al unei poetici şi o estetică a privirii spre lumile posibile ale creaţiei, codul esenţial al unui scris traductibil într-un mesaj receptat prin numeroase şi inepuizabile lecturi de-a lungul deceniilor. Nu sunt prea

1. Paul Zarifopol, *Introducere* la *Opere, I.* Nuvele .şi schiţe, Bucureşti, „Cultura naţională", 1930, p. XXII.

frecvente comentariile elogioase la adresa prozei inspirate scriitorului de universul oraşului de provincie, teritoriu al urîtului, grotescului şi al clownescului de tip —

__ comaparaţia va deveni motiv al comentariului nostru —•

__ fellinian. Mircea Zaciu observa cu fineţe identitatea

de motiv narativ la Constantin Negruzzi *(Scrisoarea 11, Reţetă)* şi la I. L. Caragiale '. Curiozitatea provincială, termen analizat după modelul respectiv al fiziologiei şi al examenului caracterologic, produce un comentariu unde se poate întrezări un discurs anticipator („. . .un text-pilot ce patronează caragialeană *Grand Hotel „Victoria Română",* notează Mircea Zaciu). în fond, I. L. Caragiale ^construieşte o nuvelă (structura nuvelistică este evidenţiată de mişcarea naratorului situat la persoana întîi, de planurile care se succed sau alternează în funcţie de ecranul privirii şi de infernul senzorial de-clanşat în spaţiul dantesc al oraşului de provincie), ur-mînd mecanismul observaţiei, al *studiului,* confirmînd o poetică proprie *realismului clasic,* balzacian, dar totodată revendicat de la privirea şi de la reflecţia clasicismului, cum dealtfel se considera.

Cînd prozatorul scria o nuvelă precum *Păcat,* sub influenţa probabilă a naturalismului (un realism convertit la studiu şi la observaţie pe o ternă dată), el se socotea — cum preciza şi Paul Zarifopol — un „moralist", prin urmare un scriitor aplecat asupra caracterelor ţinute sub observaţie (povestirile şi nuvelele sunt operele izbucnite din această viziune asupra lumilor imaginate ca lumi posibile, ontologic vorbind). Moralistul[2] scrie *La hanul lui Mînjoală* şi *Kir Ianulea* sau *La conac,* culti-vînd povestirea ca modalitate superioară de a glosa asupra a ceea ce este general-uman, exemplar în ordine etică. E perioada cînd citeşte proza lui A. France. *La Rotisserie de la Reine Pedauque* şi *Les Contes de Jac-*

'. Mareea Zaciu. *Negruzzi Costache,* în *Scriitori români* (M;c dicţionar), Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1978, p. 337.

[2]. Paul Zarifopol. *Introducere* la Opere, II. Nuvela şi sefrţe, Bucureşti, „Cultura naţională", 1.931, p. XII.

que.s- *Tournebroche.* Altfel spus, sintagma din nuvela consacrată universului provincial atins de un grav proces de disoluţie, de degradare şi, în fond, de alienare explică viziunea enormă în latura comică, monstruosul tragic sau grotesc, hilar sau funambulesc, măştile saltimbancului şi ale clownului, spaima şi îngrozitoarea reprezentare a cercurilor unei lumi strivite de mizerie morală şi socială. Clasicismul lui I. L. Caragiale este astfel conjugarea moralismului provocat de spectacolul lumii şi statuarea unei tipologii esenţializate, transpuse în planurile cele mai diverse ale existenţei individuale.

Poetica lui Caragiale este expusă, uneori grav şi chiar erudit, alteori prin alternarea enunţurilor (suspectabile totuşi) serioase cu modelele confecţionate parodic, prin demonstrarea şi reelaborarea (desconspirare) unei mecanici narative respinse, neîmpărtăşite de scriitorul extrem de pretenţios cu sine şi cu ceilalţi. Una dintre cele mai elocvente lecţii despre poetica profesată şi recomandată de scriitor o reprezintă partea finală din nuvela *Două loturi,* text pe deplin edificator pentru o construcţie teoretică bazată pe logica interioară a personajelor şi evenimentelor, pe o idee clară, clasică, echilibrată despre creaţie. Ea devine reprezentarea unei lumi ce se conformează în esenţa ei lumii realului, naturii şi legitimităţii conflictelor. Varianta melodramatică şi profund falsă despre cele două personaje e respinsă în numele unui stil, termen ce trebuie înţeles mai degrabă în accepţia de viziune şi metodă *(„Dacă aş fi unul din acei autori cari se respectă şi sunt respectaţi, aş încheia povestirea, mea astfel. .. /. . •/ Au trecut mulţi ani la mijloc"* '), şi urmează cea mai convenţională soluţie de final în flagrant dezacord cu natura caracterelor şi cu factorii generatori ai evenimentelor. Să mai adăugăm că un alt

text, *Temă şi variaţiuni,* poate sugera cîteva reflecţii despre mecanica unui scris modern sprijinit şi îmbogăţit de tehnica montajului şi a colajului prin mecanismul pa-

\ I. L. Caragiale, Două *loturi,* în *Opere,* I, p. 163. Citatele din opera scriitorului sunt date după primele trei volume din ediţia îngrijită de Paul Zarifopol.

rodie al discursului din presa vremii. Focul izbucnit la o casă aflată peste drum de cazarma Cuza din „Dealul-Spirii", relatat în stil alb în *Universul,* devine un exerciţiu şi o demonstraţie pentru variantele (toate parodic expuse) ale unui discurs prin excelenţă degradat, supus disoluţiei şi a-normalităţii scriiturii '.

Demonul dizolvant şi demascator al parodiei prezidează poetica scriitorului. E de ajuns să ne amintim de O *conferinţă* şi de incursiunea ,.savantă" a vorbitorului în istoria artei, pentru a rămîne definitiv paralizat şi si-derat în faţa întrebării *„Ce este arta ?"'.* Dar într-un text unde alternează tonul serios cu cel mereu atras de parodie, în *Cîteva păreri,* poetica este expusă nu fără unele distorsiuni proprii lui I. L. Caragiale atunci cînd e vorba să se destăinuie. Cel care optase pentru o artă clasică („veche"), pledează acum pentru o permanentă raportare H creaţiei la viaţă, la magistratura acesteia (în ordinea elaborării şi a valorizării ulterioare prin codurile succesive ale cititorilor ce vor veni). Important e faptul că prozatorul se referă la natura comunicării (maioresciana comunicare intelectuală prin imagini sensibile) şi la consecinţele acesteia : talentul. Cum creatorului i se pare că arta şi intenţionalitatea se verifică prin viaţă şi prin talent, demonstraţia sa *(„A ! Sfîntă retorică* I"*)* este una de sorginte pur clasică sau clasicizantă (realism clasic). Ideea *stilului potrivit* are în vedere consonanţa şi echilibrul dintre factorii implicaţi în actul creator, relaţia dintre lume (ca o lume comunicabilă) şi cea posibilă, dintre om şi lumile posibile ale creaţiei, cu şanse de perenitate numai prin reprezentarea adevărurilor fundamentale; general-umane.

Spuneam că în nuvele *Grand Hotel „Victoria Română"* termenii posibili sau termenii exprimaţi într-o formă sau alta ai poeticii sunt concentraţi în cunoscuta (sau celebra ?) sintagmă : *„simt enorm şi văz monstruos".* Nu e vorba doar de evoluţia discursului epic dominat de

'. I. L. Caragiale, *Temă şi variaţiuni,* în *Opere,* III. Reminiscenţe şi notiţe critice, Bucureşti, „Cultura naţională", 1932, p. 22—26'.

^ro 2 ro
ro r-^ ~i ro
Hi -V <-*• H" ^ ^*-
p ro o fi -ce p
S?O.
—,
K ro
TS
ro ; i-î
S.1
, o
3
3
ro
P--T
I-5
n co
P ro
erei S
3'g
o-y
S 8 £"
P 5[1]
3 3 13
3 3
ro co
co a:
> p -
H O
P ro
3[fl
, 03
3 ro p P<
ro

P<ro^g
ro
o
ni P-
' 00
: 2<a
ro
05
N

Plllil

§>. P_ P ~ e> 3 S
^ ro o ^
-l3 P ^2, 3 ^►o 3 P-C ro| î?3^S
, ^ < co q ro
P<S ^ra g p cx ro ^ 3

.ii

co P
3 P •C/ c
< 2 o
c
o
p
.c o ro1 r-
o HS t
H-- P O
i—
t-
H
J
r r P
o o

.?§

3 03
o re
P Hh O c-t-
"St. 3 P-
5 3 ro
5 O 3
' ro
3 ro p
ro

3
si
fD ▪ o
HJ
ro p
ro co
ro 3
;.~ro~
H-.
i O
ro p
'O
pe' fD •*

1 &g

P rt
O' O H-j
■3 3 S-

o o
ro
N . 03 „,
ro £. 3: 5*

se-

O P
3 -o ro H
2
N'3
§3;
cn
ro
o

o o o 3
o
ro
ro .P3
3
i fD
p
p 3 2. o
3 P< 3 -co
n o .
3 e
"1
ro P
H" pT -r+ ro'
Y ro -§-
Si £§? »
13 P< to fD fD HJ -co
ro H<>
•nt 3 HH 3
nj co 2 o
o ro creț
P "O
1
W Hj
2. ro
o ro
p p
O fD
ro p
ro N 13
P< HJ
__ro
■_- N
ro
lin
£. î^ 3 • ro r+
p
&. r+- ro o -
co =r
p £. q
co 3
^ 13 ro
ro ro p
y o N
2 %
1'^
co
ro co
ro
o o
ro 3
3 « P P
8-iif!
ro S
3 *1 i_
3, p: _S
o
P 3 creț
' ro 3 goo p . „351+ S
H-> N ▶-•
3 p< ro
;+ i
3^ O P
3 ro
o ro ^
g ro_ £_
2* » 2.
H p:
3 P
i 3
CO P
Hi Hi ti !t ?
o §3 ro fD co co HI p CT r ^. S" f?
-M

to t+ ft
» S s
<-+ ro p
Oi
■6? ^
ro 3 P
lll
° ro ro
■l|l
Hi o 3.
co
P- 3 3 ro o ro
3PP p co

ro
(0
P-J
p -co
3 o rf-
ro
:g'^
: 3
^2
p *cz>
u. P
P -§
to P
ro P co p<
o co ro o pii»
E
5P o
o
co
i
lllaui
ni '-'■—'
ro
o
o
ro
I1
ro
£« 3
p 3 ro
H" fD
3 fD ro
2. < S
3-3
p ^ P
ro §13
H" 3 O
o. 3: ro
,-co
K HI
ra
3 tf
03 03 <£. P p
N "£T. 3
S 2,-3-reS-r^
5.r
S.^ 3
■ P". 4 e
3 G. ^ -T
ro
el*-!!

ro P <
-% oT 8 3
!L ro p ro -J2. >-"
J 3> co Ş
o P ro 2 K '
' % Se £ g o" ro ._ HJ
-co
ro o S. £2 ro
-S3
3 ro
3 -s p< P
1 fD 13
î<!B ro
1 O HJ
; S ţ"
Pi
■ p
I—' ^d.
Hi fD HJ • H-" . HJ
p 3 s.
3-
1 ro co
i* P N'
' OQ ro
ro
'« co
CX§ O
ro 3 HJ
t/1 H fi
iii
îl;;
r+
03 7
N S n ro.-ro S P ^ d &3-CO
q o o H--
H> HJ P
ro '->
co
:g3
fDc
D3 ».
O CO
(t) rt
CO ro
; 5 ^'3
. p
2 P «
^32
P P g
fB
3
ro co
8
3S P o
>—' HJ
ro
p ro
co
O O
-s p
ro .'
-CfQ
2
co ro HJ ro
C+- HJ
£.3
p
p
ni 'o
P P
ro ° A ro
>
a>
p§

ro
ro .c
c
3
i 3 ro
Q ro 3 ţ^
3 p
ro
3 co
3 -co_
O
HJ_
N' O
13
ro
ro
ro 3 •' ro rog
co <-? H< r+-
c re 3
S<ro
H® —
rc
ro
3 p S ro p o p<
Hj
fD
HJ
ro
N
- ro 3
3 5- o. 8 3 2 3 •re!3&gS$

în aventura la care ne invită protagonistul. Vagonul, societatea zgomotoasă, noaptea petrecută în compartimentul de clasa a doua şi apoi descinderea în gara tîrgului I de provincie *(„orăşelul meu natal") :* strada, casele delabrate, mirosurile (exacerbarea senzorială e pregătită firesc, în logica enormului caragialean), hotelul, privirile celor din restaurantul hotelului, copilul cu indiscreţia şi indecenţa privirii insistente, camera mirositoare *(„.. .Numărul 9 — odaia mea. . . E o căldură năbuşitoare înăuntru şi miroase a vopsea cu terpentin proaspătă. . /*'), alcătuiesc un prim prag din această călătorie în infernul caragialean, altul decît cel dantesc,- dar avînd şi el cercurile ispăşirilor, experienţelor şi, mai cu seamă, ale *amintirilor*. Memcria funcţionează activ, agent al itinerarului şi al planului (necesai) psihologic, pretinzînd, asemenea categoriilor estetice, raporturi bazate pe antinomie, pe opoziţii. Aceste opoziţii sunt ale unui scriitor nesentimental (în aparenţă), refuzînd melodrama şi sentimentalismul fad, producător de clişee şi de poncife artistice (atît de numeroase în epocă). Suntem în 1890, cînd proza, exceptîndu-l pe Ioan Slavici, proliferează în modele de o banalitate şi de un melodramatism strivitoare, paralizante. Şi aici, spiritul polemic, manifestat şi exprimat prin parodie, este prezent. Comentariul face din cîteva secvenţe un mic manual de poetică antimelodramatică, antisămănătoristă *(avânt la lettre)*) şi, deci, realistă.

Un motiv atît de frecvent precum acela al reîntoarcerii la un *topos* al originilor, al revenirii la locurile copilăriei devine la Caragiale un *antirnotiv,* iar testamentul ironic este peremptoriu : *«Trebuie să mărturisesc că n-am simţit „acele palpitări"' cari se simt la orice revedere de acest fel; ce-i drept, nici pomii, si altele n-au manifestat faţă de „vechiul lor prieten" vreo deosebită emoţie».* La fel, întregind reprezentările provocate şi declanşate de memoria locurilor *(«De-abia acuma încep să recunosc locul „Grand Hotel" stă pe maidanul unde ne jucam în copilărie»).* Aşteptata revărsare de lirism e suprimată definitiv, categoric, şi în locul ei apare aceeaşi ironie dublată de morbul şi demonul parodic : *„Parcă*

14

văz încă maidanul plin de popor inghesuindu-se la o masă, pe care o săptămînă a stat zi şi noapte o condică enormă, deschisă. Era după 11 Februarie. De cîte ori ieşeam'de la şcoală, iscăleam toţi, da, şi fiecare de mai multe ori. . De mici aveam sentimente civice în oraşul meu natal \"

Enunţurile sunt, prin urmare, pîndite, supravegheate şi minate ; amorsate prin atari explozibili parodici, propoziţiile devin replica — în totală opoziţie — la o proză pe motivul copilăriei, al rememorării *topos*-uluî vîrstei ingenue, I. L. Caragiale nu cruţă absolut nimic, în virtutea unei viziuni nu crude, ci aspre prin a-dîncimea privirii şi prin universul evocat. Cercurile infernului său sunt de o asprime şi ea dantescă, dacă acceptăm că tragicul nu-şi refuză grotescul, urîtul sau sordidul ca termeni complementari în ordine estetică şi sub specia recreării lumii în structuri narative.

Secţiunile, compoziţional vorbind, ale nuvelei lui Caragiale sunt, spuneam, corespondenţii unor cercuri dintr-un periplu într-o lume a untului şi a grotescului. Prima dă explicaţiile şi cuprinde sintagma-motivare : *„Eram ş-aşa, indispus de neodihnă".* Ea cuprinde şi relatarea călătoriei, prezentarea oraşului *„De la gară trec prin nişte uliţi triste : miroase a scăpătare şi părăginire. Asta mă indispune şi mai mult").* Cea de a doua are în centrul ei locul unde spectacolul se inaugurează : hotelul, privirile, ochii copilului şi comentariul naratorului pe tema acestei priviri indiscrete, violent indiscrete. Secţiunea a treia este a camerei şi a ecranului pregătit pentru spectacolele care ne coboară cu adevărat în infernul tîrgului. Urmează^ în cea de a patra „scenă", comentariul despre . cameră, semnul insomniei şi al exasperării, încheiat prin sintagma cunoscută, E, de fapt, o pregătire pentru *cres*-cencio-ul părţii a cincea : asistăm, *privind*, la scena hăituirii unui dine, scenă tragică, gravă, felliniană. Aici intervine o sintagmă de natură să facă şi mai inteligibilă, în dimensiunile şi coordonatele ei, pe cea care enunţă o poetică propriu-zisă : *„Sunt nervos ; nu mai pot privi; dar tot ascult. . ."* Ultragierea privirii, exacerbarea auzului şi ecranul ce se dilată, se amplifică, primind adîn-cimea, sunt termenii ce pregătesc acum scena penultimă,

din cea de a şasea parte a nuvelei : e scena hăituirii unei femei. Frustrarea, alienarea, grotescul, măştile, în continuă proliferare, ale urîtului şi promiscuului sunt motive şi semne ale dramei din nuvela *Grand Hotel „Victoria Română",* operă consacrată universului provinciei. E, cum se ştie, un univers prezent în proza românească, de la Costache Negruzzi la N. Gane, de la Ioan Slavici la Mihail Sadoveanu, Liviu Rebreanu, Cezar Petrescu, Gib I. Mihăescu, Hortensia Papadat-Bengescu etc. Nu lipseşte, se ştie, viziunea cornico-satirică (Ion Agârbiceanu) ca şi cea strict comică, vădit caricaturală (în *momente* cară-gialeene precum *Telegrame, 25 de minute,* proze uimitoare ca formulă modernă de colaj parodic), de unde natura şi extensiunea temei în proza românească, şi nu numai în ea. în fond, nuvela lui I. L. Caragiaie aminteşte prin combinaţia de tragic-grotesc şi caricatural de viziunea cehoviană, gravă, dar mai puţin „deformantă" ca viziune necruţătoare asupra unei lumi revolute, cel puţin în datele sale istorice.

Partea a şasea, unde fereastra (ecranul acestei nopţi de insomnie şi de. . . aduceri-aminte) se deschide spre scena degradării fiinţei (femeia ultragiată de **sergentul** care o loveşte peste gură), se încheie cu o altă sintagmă importantă pentru treptele poeticii şi ale contemplării lumii re-create : *„Pun mîinile la ochi şi mă dau înapoi. . .""* Să precizăm tot acum un element defel neglijabil : e vorba de succesiunea şi posibila corelare (treptele exasperării şi ale privirii creatorului totodată) a sintagmelor-cheie pentru discursul epic dintr-o nuvelă cu o desfăşurare a constituenţilor narativi (ordinea, duraita, frecvenţa, timpul etc.) '. Ele sunt organic legate de cei doi invarianţi ai discursului : *privirea* (văd) şi sistemul conjugat al celorlalte simţuri alarmate şi gonite frenetic spre stadiul suprem (starea de neodihnă, insomnia, mirosurile, zgomotele şi infernul sonor al scenelor privite

'. Gererd Genette, *Discours du recit,* în *Figures III.* Edi-tions du Seuil, 1972, p. 77—182. Pentru textul din *Grand Hotel „Victoria Română"* am apelat la volumnl I din *Opere,* p. 74—78, cu fireştile transcrieri, potrivit ortografiei curente azi.

de la fereastra camerei de hotel). Aşadar, alături de sintagma cu funcţie determinantă, ca unitate a semniîicantu-lui si a unui multiplu semnificat *(„simt enorm şl văz monstruos"),* se adaugă, în momente care marchează creşterea tensiunii nervoase şi degradarea spectacolului uman (scena animalului ucis şi a femeii lovite), *„Sunt nervos ; nu mai pot privi; dar tot ascult"* şi, în sfîrşit, în clipa supremei respingeri, a refuzului unei lumi urîte: *„Pun mîinile la ochi şi mă dau înapoi".* Privirea refuză precum şi auzul, un spectacol care dezumanizează şi comunică sentimentul grotesc-tragic al alienării fiinţei dintr-un teritoriu închis şi ostil omului, frustrat, atacat şi umilit perpetuu.

Structura narativă e decisă, prin urmare, de succesiunea semnificanţilor (unităţi sintagmatice funcţionale) care alătură, alternează sau completează cele două ipostaze (văd — simt ; enorm — monstruos). în seria legată de *„văd monstruos"* se înscriu : *„uliţi triste",* hotelul cu inscripţiile : *„Restaurant et Berărie"* ■ *„Cajenea et Conji-serie",* societatea care priveşte spre necunoscut *(„privi-rile"* care „mă *săgetează"),* ochii copilului de vreo cinci ani ; comentariul despre *„bestiile din menajerii"* ; spectacolul *„străzii Independenţii"* (fereastra camerei de hotel), maidanul, cafeneaua cu figurile ce se văd *(„în cajenea, un individ, aplecat cu pieptul pe biliară, ceteşte o gazetă deschisă*

mare pe postavul verde ; într-un colţ, doarme altul cu capul pe masă. Dincolo$_t$ în birt, sunt două jemei şi doi tineri; beau şi *rid, Ungă ei pe o laviţă, cîntă doi lăutari")* ; supoziţia că se aude un cîntec obscen, după gesturile făcute (promiscuul şi sordidul se insinuează pronunţat de pe acum). Urmează cele două scene (pînda şi alungarea cîinelui, urmărite ca într-un reportaj senzaţional, întrerupt, sacadat, dramatic ; şi scena cu femeia beată lovită de gardian) *văzute,* înregistrate în primul rînd prin privirea avidă de un dureros sentiment al dezumanizării. în cealaltă ipostază, *„simt enorm",* consemnăm uliţele triste *(„miroase a scăpătare"),* căldura camerei şi mirosurile ce se interferează cu nervozitatea oreseîndă a naratorului, zgomotul celor care a-meninţă şi lovesc dinele, strigătul înjunghiat al anima-

lului, exacerbarea insomniei, scena dintre femeie şi serj gent (auzită şi văzută), luminarea din cameră, ploşniţele *(„Un popor întreg, ca la un plebiscit")* şi verbele care subliniază ca un leit-motiv neodihna din primul enunţ al nuvelei *(„să dorm").*

Prin înscrierea lor pe axa sintagmelor-cheie, cuvintele şi semnele, generate de secvenţele verbale, constru-j iese un univers. Este universul caragialean al tragicului şi al urîtului, al grotescului şi al parodicului, al carieaJ turalului şi al clownescului. Ele există într-o gramatică de o rigoare excepţională. Naratorul participă la naşterea; unui discurs unde totul se concentrează şi se polarizează! în jurul unor unităţi secvenţiale definitorii ca semnificat* suficient sieşi. într-un montaj ca de mare reportaj (itinerarul) şi prin juxtapunerea scenelor principale, scrii-' torul ne invită la o aventură extraordinară în lumea urîtului. Măştile naratorului sunt, în consecinţă, lucrate şi pictate într-o cromatică a lumilor posibile inventate. El, naratorul, e prezent în această lume, cu zîmbetul (la început) său, cu exasperarea şi cu ironia acidă, cu gustul ineluctabil pentru parodie şi, mai cu seamă, cu privirea îndreptată spre o biată umanitate. Ea este obiectul acestei călătorii într-un infern care poartă, simplu şi înşe-lător, numele de *Grand Hotel „Victoria Română",* un» dintre capodoperele lui Caragiale.
(198,'i)

nFRNlTATEA ROMANULUI „MARA" LUIIOAN SLAVICI
MO AL

Paginile consacrate lui Ioan Slavici în istoria romanului românesc nu sunt totdeauna concludente şi, în ciuda unor opinii favorabile, *Mara* a avut parte de prestigiul decis mai degrabă de autoritatea comentatorilor succedaţi în decurs de cîteva decenii. în ce priveşte judecăţile manualelor, ele sunt mai adesea acceptate prin ocolirea politicoasă şi deferentă a titlurilor privilegiate. Revenirea la texte din perspectiva literaturii de azi, aflată în plină devenire, şi acceptarea unei dialectici a lecturilor influenţate şi modelate de referinţele literare contemporane sunt de natură să favorizeze reestimarea şi chiar redescoperirea unor valori literare autentice înconjurate, nu arareori, de stimă dar nu şi de potenţialităţi reale pentru reînscrierea operelor în cursul viu al unei literaturi.

Dacă nuvelele lui Ioan Slavici au fost frecvent pomenite pentru înţelegerea contextului prozei româneşti şi au fost puse sub semnul realismului popular, *Moara cu noroc* şi *Pădureanca* fiind recunoscute drept texte de referinţă pentru discursul nuvelistic privit în evoluţia lui, *Mara,* romamil destinelor tragice şi al conflictelor atît de complexe în ordinea psihologiei personajelor şi a legitimării lor analitice, este citit rar, neglijat chiar, în raport cu texte precum cele din ciclul Comăneştenilor al lui Duiliu Zamfirescu. în istoria reală a romanului românesc contemporan, apariţia romanului *Mara* (mai întîi în paginile revistei *Vatra,* în 1894) este un eveniment şi ar fi azi greu de respins constatarea că avem de-a face cu o valoare incontestabilă sub specia modernităţii discursului, a personajelor, construcţiei narative şi a viziunii asupra unei lumi proiectate de scriitorul venit din teritoriul cîmpiei vestice a Transilvaniei. Reafirmarea calităţilor textului în *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* este elocventă şi argumentele invocate de G. Călinescu sunt valabile azi pentru o lectură călăuzită de evoluţia

contemporană a discursului romanesc reîntors adesea la condiţia fundamentală a epicii prezidate de conştiinţa unui narator care edifică prin ficţiune lumi ratificate de realitatea socială şi istorică, de dinamica raporturilor interumane.

în succesiunea judecăţilor critice contemporane, multe fatal supuse opiniilor mai vechi, un loc aparte îl ocupă excelenta lucrare a Magdalenei Popescu *(Slavici,* „Cartea Românească", 1977). Cartea demonstrează prin virtuţile unei lecturi moderne posibilitatea redescoperirii unui scriitor clasic fixat parcă fără drept de apel într-un sistem de judecăţi acceptat fără a mai provoca, la o primă vedere, noi interpretări. Or, Magdalena Popescu instaurează o ordine a lecturii decisă de referinţele semioticii şi ale poeticii textului, redeschizînd şansele lecturii vii, retrospective, situată în dialectica polilor artistic şi estetic. Autoarea eseului vede în Ioan Slavici un prozator care produce o veritabilă „sistematizare a realului" graţie autorităţii unui narator capabil să proiecteze prin ficţiune o lume perfect credibilă, avînd intuiţii fine şi pătrunzătoare prin revelarea în operă a mecanismelor unei lumi aparent mărunte, a unui microcosm contaminat de banal, aflat în raporturi aparent previzibile şi comune, defel spectaculoase (cf. *Slavici,* p. 18). Ioan Slavici impune, se ştie prea bine, încă de la apariţia volumului *Novele din popor* (1881) un discurs pus sub semnul deciziilor şi forţei unui etos tulburat de grave şi tragice conflicte, de sentimentul copleşitor al predestinării, al confruntărilor unei realităţi social-istorice şi morale extrem de complexe pentru lumea prozelor. Mai mult decît alte texte din seria nuvelelor, *Moara cu noroc* şi *Pădureanca* înfăţişează conflicte înrudite cu natura confruntărilor din *Mara.* Destinele lui Ghiţă şi Anei,

prezenţa unui personaj fascinant ca Lică Sămădăul ; discursul moral şi reflecţia descinsă, cum observa Ion Brea-zu. din filosofia lui Confucius ; raporturile dintre Iorgovan, **Simina** şi Şofron din *Pădureanca* găsesc în roman o amplificare uimitoare ca adîncime şi dezbatere, ca relief analitic şi ca program etc.

Au trecut opt decenii de la apriţia romanului în volum („Luceafărul", 1906) şi impresia de modernitate este consolidată de lecturile care produc conexiuni la nivelul romanului românesc interbelic şi la acela al romanului de azi. Sigur e acum că între romanul lui Nico-lae Fiimon (1863) şi primele trei volume din ciclul Co-mănăştenilor, *Mara* are o situaţie aparte. Cred că alături de *Arhanghelii* (1914), romanul lui Ioan Slavici explică şi justifică experienţele prozei analitice interbelice, ale romanului lui Liviu Rebreanu şi *inaugurează structural proza modernă de la noi. Slavici izbuteşte să realizeze dimensiunea tragicului, proiecţia unor evenimente, destine şi mecanisme cu consecinţe ineluctabile pentru raporturile umane şi pentru conflictele cărţii.* în spaţiul literaturii transilvănene, avem să-l înţelegem mai bine pe un continuator al lui Slavici precum Pavel Dan. Omniprezenţa tragicului la autorul lui *Urcan bătrinul,* asumarea unor conflicte unde socialul interferează multiple manifestări ale lumii morale şi psihologia unor fiinţe reduse ia mişcarea esenţială a acesteia se explică prin prezenţa unui precursor ca Slavici, prin demersurile sale ce ne apar azi atît de moderne.

Suntem prin romanul *Mara* în faţa unei proze inspirate din existenţa comunităţii româneşti din zona vestică a Transilvaniei în deceniul următor revoluţiei din 1848. Trimiterile la istoria imperiului după eşecul revoluţiei sau la mişcările pentru independenţa Italiei (armatele imperiale recrutează pentru a trimite trupele în oraşele Italiei) sunt de reţinut pentru înţelegerea mentalităţilor şi a reacţiilor diferitelor comunităţi naţionale din localităţile despărţite doar de apele Mureşului, Rad-na şi Lipova, loc al desfăşurării tramei romanului. Aici se consumă, dramatică şi zbuciumată, marea iubire a Pers'.dei şi a lui Naţl, iar trama erotică dobîndeşte nu

numai un cadru, ci linii menite să se amplifice devastator şi devorator într-o lume unde prejudecăţile naţionale şi confesionale, raporturile sociale şi atitudinile generate de gustul aurului se extind ca dimensiune interioară, ca univers tragic învăluit în umbrele şi prăpăstiile unor mentalităţi, cu largi implicaţii în plan psihologic şi moral. Magdalena Popescu are perfectă dreptate consi-derînd romanul o operă consacrată mitului iubirii, intensităţii unei pasiuni dominate şi determinate de legile inexorabile ale tragicului privit cu întregul său cortegiu de premoniţii, de semne transformate în personaje, în situaţii epice ale scenariului. Fireşte, acestui motiv fundamental j se asociază un altul : al banului şi al fetişului acestuia, avînd repercusiuni în ordine morală şi avînd legături cu soarta protagoniştilor dramei erotice, toate privite de Slavici **într-o** carte care atestă, cum spune autoarea pomenită a studiului din 1977, că Slavici este „...un excelent cunoscător al psihologiei de grup

restrîns".
Ar fi vorba, prin urmare, de concentrarea atenţiei prozatorului asupra unui microcosm. Prin heterogeriita-tea acestuia şi prin caracterul heteroclit al constituenţilor grupului ne aflăm în faţa unei reprezentări complexe despre o lume cu o psihologie şi cu reacţii imprevizibile. Comportamentele nu se supun normelor obişnuite iar dacă lumea pare a fi condiţionată de dualitatea bine/rău („Şi dacă n-ar fi alta, e în lumea aceasta şi bine, şi rău. Cîtă vreme se află în largul lui, omul nu-şi prea bate capul cu alţii ; cînd te afli însă în strîmtoare, te uiţi bine împregiurul tău, ca să vezi dacă nu cumva e prin apropiere cineva care poate să te scape"), mecanismele şi cauzele sunt mult mai subtile, mai complicate şi mai greu perceptibile. Fiică a Marei, precupeaţa cu un cult suprem al aurului strîns cu infinite precauţii de avar, Persida se găseşte în raporturi neobişnuite şi insolite cu propria ei mamă. Mara, precupeaţa şi podăriţa, personaj fascinant în roman chiar şi atunci cînd drama erotică pare a copleşi întregul scenariu, trăieşte prinsă în mrejele reticenţelor, suspiciunilor şi cruzimilor faţă de copii. Trică, fiul Marei, calfă de cojocar, este refuzat

de propria lui mamă atunci cînd e vorba de a-l răscumpăra sau de a achita banii pentru scutirea de recrutare, neignorînd că alternativele morale sunt dintre cele mai grave. Nici Trică nu reacţionează altfel ; el ezită sau eludează sprijinul pentru Persida, ameninţată, bătută şi jignită de Naţl. Ciudate şi aparente paradoxale în cruzimea lor, alterate şi dereglate, raporturile se păstrează, în roman, în linia unei perfecte justificări psihologice iar jocul cauzelor şi efectelor nu se deosebeşte de acela din tragedia antică. Sentimentele cele mai puternice — şi Mara îşi iubeşte, neîndoios, copiii — sunt sugrumate şi cenzurate de o conştiinţă grav alterată de mecanismele prejudecăţilor şi avem să simţim, chiar şi indirect, influenţa prozei ruse a secolului al XlX-lea. Interdicţiile, înăbuşirea unor irepresibile dorinţe, distanţele morale şi sociale, legea morală care guvernează umanitatea romanului sunt ale unei opere dominate de fiorul şi fervoarea autentice ale conflictelor situate într-o „1'iloso-fie" a vieţii. în ciuda apariţiei episodice, Burdea, unul dintre protagoniştii cărţii, reprezintă motivul demoniei, al respingerii cenzurii morale şi a] asumării unor interdicţii de ordin moral. El pledează pentru ambivalenţa fiinţei („admiţi d-ta că in om sunt două fiinţe, una trupească 'şi alta sufletească") iar perspectiva pare dosto-îevskiană („îi era ca şi cînd un demon ispititor i-ar fi ieşit în cale"). Personajul e investit cu rolul de a descoperi multiplele înfăţişări ale căilor (imprevizibile) în care se angajează destinele angrenate în conflictul romanului, operă consacrată cunoaşterii naturii umane. Chiar şi motivul invocat de Burdea, noaptea, ca spaţiu al eliberării de constrîngeri morale, e de natură să sugereze ambivalenţa discursului moral şi a demonstraţiei elaborate de scriitor cu vocaţie analitică şi cu intuiţia marilor conflicte ale conştiinţelor.
în dialectica nuanţată a caracterelor, Mara cîştigă în profunzime analitică. Leit-motivul dragostei şi al mîn-driei pentru copiii ei este acompaniat de un sistem de referinţe şi de comportamente de natură să producă în cele din urmă un portret balzacian ca adîncime şi rezonanţă. Retrăind adesea momente din viaţa copiilor

şi a ei, evocînd momente dureroase şi acţiuni întreprinse, Mara întruchipează admirabil ideea de toleranţă sau ceea ce am numi *absenţa* ei în ordinea respectării legii morale şi a imperativelor sentimentului matern. Puterea ce emană din această fiinţă controversată, credinţa în forţa banilor, refuzurile, absenţele şi luciditatea, situarea ei dincolo de barierele prejudecăţilor, sunt realizate epic în succesiunea unor scene elocvente pentru structura personajului memorabil al lui Slavici.
Descoperim la autorul M ar ei vocaţia incontestabilă a autenticităţii reprezentărilor şi realitatea apare la el veridică în ordine artistică, scriitorul ştiind arta adecvării la sistemul de referinţe şi de raporturi al „realului". El compune cu o bună ştiinţă a perspectivei şi a picturii detaliilor, aglomerării sau, dimpotrivă, distribuind şi disociind, amplifidnd sau comprimînd momentele scenariului narativ. Compoziţia, în totul, are culoare, autenticitate şi mister (scene precum : grupul a-larmat de barca în care se află Persida şi Trică, tîrîtă de apele învolburate ale Mureşului ; beamtării tîrgu-rilor ; bătrînul Hubăr, vienezul eşuat într-un tîrg ca Lipova ; calfele şi ucenicii cojocarilor Bocioacă şi Claici ; ritualul, ceremonialul şi protocolul breslelor ; atmosfera din casa lui Claici înaintea nunţii ; tîrgul de toamnă de la Arad şi peisajul străzilor duminica ; podgoriile Aradului în zilele culesului şi, mai cu seamă, verboncul, ceremonial medieval al recrutării pentru armatele imperiale etc. alcătuiesc spaţiul

unei lumi inimitabile). De fapt, avem să redescoperim prin anticipări remarcabile un mod asemănător de a recrea peisajul uman al unei colectivităţi restrânse în proza lui Ion Agârbiceanu sau în aceea a lui Liviu Rebreanu (vezi *Arhanghelii* ; lumea tîrgurilor transilvănene şi a „inteligenţei" în *Ion* sau în *Pădurea spînzuraţilor* etc), precizînd că Slavici are în mod cert nu doar intuiţia picturii unui mediu (timp şi spaţiu), ci darul real de a-l anima prin ficţiune şi prin preeminenţa culorilor grave.
Aceste tonuri domină şi în scenariul consacrat planului erotic al romanului. Evoluţia sentimentului de dragoste (primele gesturi ; insinuarea unei patimi incen-

diare ; semnele premonitorii ale suferinţelor, căderilor, revenirilor ; cursul sinuos al iubirii ; forţa extraordinară \\ femeii îndrăgostite ; echilibrul ei în suferinţă ; patima luî Naţl ; descoperirea feminităţii şi sentimentul păcatului) este realizată, nu fără accente melodramatice, într-un disours patetic despre iubire şi despre puterile ei. *Mara* rămîne astfel în istoria genului romanul unei. lumi proiectate într-un timp al conflictelor conştiinţei, un roman al realismului românesc în plină afirmare, o operă pentru contemporaneitate.
(1986)

NOUA EDIŢIE SADOVEANU

Cum prea bine se ştie, debutul publicistic al lui Mihail Sadoveanu e lipsit de o semnificaţie aparte şi nu avem de ce căuta în textul apărut într-o obscură revistă anticiparea unor motive, prezenţa unor caracteristici stilistice sau mai pronunţate trăsături ale unui discurs ce se va dovedi unic şi inimitabil sadovenian. Ceea ce impresionează e faptul că la o distanţă foarte scurtă de timp (debutul publicistic e din 1897) scriitorul se înfăţişează cititorilor • prin patru volume, în anul 1904 ! *Povestiri, Şoimii, Dureri înăbuşite* şi *Crîşma lui moş Precu,* ultimul volum completat prin cîteva texte din specia povestirii sau a nuvelei, proclamă un indeniabil an Sadoveanu, aşa cum va sublinia, ulterior, critica literară românească.
Au urmat aproximativ 140 de titluri (!) Ele compun universul numit Sadoveanu, precum o uluitoare şi neaşteptată galaxie prezidată, însă, de o ordine a sa, secretă şi greu dispusă să se dezvăluie cititorului ieşit în întîmpinarea acestei Lumi cu geneza, dezvoltarea, personajele, miturile, simbolurile, ecourile în Istorie, cronicarii, regii, anotimpurile, teritoriile supravegheate de ochiul Naratorilor ce pot fi rapsozi sau poeţi sau, pur şi simplu, povestitori de istorii. Nu puţine texte ar avea să se **adauge** la corpusul operei, ţinînd de fondul epistolar sau de publicistica neînregistrată editorial în volume aparte. Ne aflăm acum în faţa primelor două volume dintr-o serie nouă de *Opere.* Mărturisim că după apariţia primului volum *(Opere 1,* Editura Minerva,

1981), o veritabilă ediţie critică datorată lui Cornel Si-mionescu, un admirabil editor, care împreună cu Fănu.ş Băileşteanu au redactat *Note şi comentarii* (un studiu introductiv, „Scriitorul şi lumea lui", semnează profesorul Constantin Ciopraga), am aşteptat — pentru a avea: măsura mai apropiată şi ceva mai exactă a proiectului şi a consecvenţei metodelor de lucru — următorul volum pentru a întregi acest uluitor şi prodigios an 1904 al celor patru volume dintr-o epopee sadoveniană atît de vastă.
Opere 2 (Editura Minervâ, 1985) ne permite să apreciem întreprinderea anevoioasă şi .pînă a-cura îndeplinită în mod exemplar de Cornel Simionescu şi colaboratorul său. Chiar şi numai menţionarea proporţiilor e de natură să ne avertizeze asupra vastităţii acestei operaţiuni care depăşeşte efortul istoricului literar, situîndu-i pe cei doi editori în lumea unei investigaţii de arheologie şi de mistuitoare supunere, la condiţia unui laborator unic. Astfel, volumul întîi are. 808 pagini; şi un studiu de 143 de pagini iar cel de-al doilea volum are 7,89 de pagini. Să precizăm că în primul sunt incluse : volumul *Povestiri* din 1904 şi *inceputuri-le* (1897-r-l904), pentru întîia oară adunate într-o atare ediţie cu intenţii de tipul *opera omnia,* în timp ce. în cel de-al doilea sunt reunite următoarele cărţi ale aceluiaşi an 1904 : *Şoimii, Dureri înăbuşite* şi *Crîşma lui moş Precu* iar o *Addenda* completează prin texte consemnate şi semnalate ca inedite — tot din perioada primă a activităţii literare a scriitorului — abia după apariţia volumului din 1981.
„Schiţele biografice", de fapt un istoric al perioadei înfăţişate prin opere sadoveniene, un istoric extrem de minuţios şi util, se completează prin „Note" explicative asupra ediţiei şi a mecanismelor urmate în editare, cla-rificînd pregătirile şi etapele parcurse pentru . primele două volume (e foarte oportună precizarea din ;primul volum potrivit căreia pînă azi nu avem o biografie şi nici o bibliografie „completă"). Cum „Peste multe aspecte, mai puţin cunoscute cititorilor, timpul începe să aştearnă în mintea acestora un văl de legendă. şi do mister", avem să înţelegem că demersul întreprins,. în ca-

27

z.ul acestei opere monumentale şi fundamentale pentru spiritualitatea românească, întrece semnificaţia unei simple editări. Nu vreau să exagerez, dar o cultură unde Sadoveanu există ca Univers, ca Timp şi ca Spaţiu are obligaţia de a realiza într-un timp raţional o atare operă de editare. Cum între primele două volume au trecut patru ani (!), mă întreb cînd şi cum se va realiza, pentru cei din generaţia mea, bunăoară, ediţia Sadoveanu ? •• Revenind, însă, la structura ediţiei, să spunem că ^Notele" şi „Comentariile" sunt remarcabile ca bogăţie de informaţii, acribie şi lecţiune exactă a versiunilor şi variantelor. Rememorarea ediţiilor de *Opere* (ediţia Fundaţiilor, începută în 1940,cuprinzînd, pînă în 1953, opt volume îngrijite de Profira Sadoveanu şi parţial alterate de absenţa criteriului cronologic — cel reţinut, tematic, e şi el aproximativ respectat —, avînd drept prefaţă un text sadovenian absolut memorabil : *Cîteva cuvinte ale autorului)* e însoţită de un comentariu critic conceput prin extrase generoase din critica vremii. O altă ediţie, serios minată de selecţie şi de criteriile discutabile ale selecţiei, e cea în patru volume, *Opere alese* (1952— 1953), urmată de seria *Opere,* un proiect mai cutezător dar nerealizat nici acesta, dus pînă la al 22-lea volum (1954—1973), producînd tot selecţii într-un corpus de opere ce nu suportă, credem şi noi, amputările de vreun fel.

în fine, o ediţie parţială şi ea, dar mult mai supravegheată ca text şi restituire a acestuia, e cea în 12 volume (1969—1971). Notele şi comentariile autorilor ediţiei devin cu adevărat excelente atunci cînd refac istoria volumelor anului 1940 în cele două volume 3a care ne referim ; informaţia e organizată pentru a !umina *geneza* propriu-zisă a operei sau, poate mai exact, să stabilească demersul poietic al producerii revelate şi decantate. Mai interesant este *istoricul receptării* cărţilor anului 1904. Extrase ample din N. Iorga, scenariul polemicii cu H. Sanielevici, „dosarul" cu piesele cele mai convingătoare este refăcut şi reordonat „pesitru o imagine cît mai completă" ; intuiţiile criticii lovinesciene şi judecata, nealterată de timp, a lui E. Lovinescu ; apoi,

28

rînd pe rînd., . istoria evocă şi. animă, pagini de Isabela Sadoveanu, Ilarie Chendi, G. Eogdan-Duică, Caion (spectaculoasă revenire la farsele profesate şi rămase fără replică în epocă) se întîlnesc, firesc, cu codurile mai noi ale receptării critice (Perpessicius, Pompiliu Constanti-nescu, Octav Şuluţiu, G. Călinescu, Vladimir Streinu. Tudor Vianu etc). Pe rînd, textele intră în acelaşi proces menit să restabilească treptele alcătuirii, ale redactării versiunii ultime, supravegheate de ochiul scriitorului. Dar e greu să uităm pasaje din comentariile lui Vladimir Streinu, anunţînd *opera,* masivitatea şi suprema ei originalitate în comparaţie cu o anume literatură de „consum" produsă în epocă, sau din elogiul scris de Perpessicius despre poet, rapsod şi vrăjitor.

Diagrama receptării fiecărui text în parte (sumarul volumelor anului 1904), reconstituirea minuţioasă şi laborioasă a textelor din etapa „Începuturilor", reproducerea textului integral al versiunii iniţiale a *Şoimilor,* versiune apărută sub titlul *Fraţii Potcoavă* (discursul era organizat prin situarea naratorului la persoana în-tîi : „Mă cheamă Radu Suliţă. Mă vedeţi : sunt cărunt, ara cărunţit în războaie, dar nu m-am dat !"), istoria fiecărei ediţii independente din roman (13 în total), din nou referinţe şi extrase din spectacolul — azi impresionant ■— al receptării şi al codurilor modificate venite în întîmpinarea volumelor ulterioare : *Dureri înăbuşite, Crîşma lui moş Precu şi alte cîteva povestiri* completează o ediţie care se anunţă ca un proiect aflat sub semnul rigorii şi al unei serioase judecăţi istorico-literare (nu lipsesc comentariile critice ale editorilor şi avem să ne detaşăm de ei în încercarea de a vedea elemente expresioniste în texte precum *Cinele* şi *Petrea Străinul).*

Reamintim cititorilor operei sadoveniene că în 1974 Valeriu Râpeanu a publicat la Editura Eminescu, ani-versînd astfel şapte decenii de la *anul Sadoveanu,* sub semnul generic „1904 — anul Sadoveanu", cele patru volume ale debutului editorial iar într-un volum distinct *Note. Comentarii. Variante,* editorul pomenit, împreună cu Adriana Popescu, şi colaborînd cu C. Miîru pentru bibliografie şi variante, stabileşte valoarea, is-

29

toria şi rezonanţele critice ale acestei „prime zi a genezei" cum o va numi V. Râpeanu în cuvîntul introductiv. Se cuvine acum să spunem că avem la dispoziţie întregul *dosar* al unei opere ce se anunţă, se impune şi îşi proclamă motive, poetica şi o anume istorie ce va deveni destin esenţial în literatura noastră. „Cei mai mulţi dintre noi — scrie Sadoveanu în prefaţa ediţiei din 1940 — .trec grabnic, ca fumegările primăverii şi' pîclele toamnelor". Numai opera lui Sadoveanu rămîne în tinereţea şi vitalitatea ei ca semn tutelar al cugetului şi al spiritului, liberă şi dreaptă în faţa conştiinţelor şi a istoriei.

Spectacolul impresionantei Lumi a operei sadovenie-ne este dominat de motivele „consacrate" ale povestirii dar. perenitatea lor vine din prezenţa constantă a unei priviri cutremurate de semnele existenţei, ale vieţii şi morţii, ale trecerii prin lume, ale anotimpurilor existenţei. Există o nelinişte şi o spaimă ciudată a singurătăţii fiinţei, a umbrelor reci, după cum nu lipseşte o privire înseninată de tainele naturii, de idilice revărsări ale naturii de plăcerea şi darurile vieţii, de o bucolică înfăţişare a ritmurilor existenţiale. în actele vieţii, îndeletniciri precum vînătoarea şi pescuitul ţin de un ceremonial al vîrstelor şi amintirilor, de celebrarea naturii şi a semnelor universului vegetal şi animal, de ceasurile eliberate de constrîngeri ale unei umanităţi astfel frustrate, ultragiate şi de cele mai multe ori surprinsă. în suferinţele ei. Suntem la începutul unei cariere literare. Dar aidoma experienţei celor mai mari scriitori ai secolului XX, Mihail Sadoveanu e de la început. Poetul, Povestitorul şi interpretul vieţii în tainicele ei semne. E de la început Scriitorul iar anul 1904 e vestirea unei Opere.
Spuneam, la finele primei părţi din articolul consacrat ediţiei critice a lui Cornel Simionescu (în colaborare cu Fănuş Băileşteanu), că volumele „anului 1904 sa-dovenian" reprezintă mult mai mult decît anunţarea unor acorduri tematice sau a unei opere ulterioare; sun-

30

tem încă de pe acum în centrul universului numit Sadoveanu şi suntem în faţa unei opere ce se întregeşte în trepte menite să consolideze un edificiu netrădat de începuturi ci inaugurat prin ele. *Motivele* sunt ale operei viitoare, discursul are invarianţi narativi consacraţi definitiv : naratorul / naratorii sunt povestitori, martori, protagonişti, ori primesc investirea rapsodului dispus să-şi asume o istorisire dintr-un timp trecut, evocînd în accente nostalgice lumi de demult etc. Recunoaştem locuri şi peisaje inimitabile, reluate în variaţiuni simfonice, urmînd unui registru grav: tonalităţi îmblînzite dau textului o muzică indicibilă, insinuată în inima citiorului/ascultătorului, şi foarte adesea naratorul, împreună cu evenimentul narat, reclamă prezenţa unui *naratar,* el însuşi potenţial povestitor implicat în text potrivit miracolului din ceremonialul indelebil, păstrat cu severitate, al istorisirii unor întâmplări ce-au fost... Desigur, scriitorul îşi face debutul editorial într-o anume atmosferă literară şi ar fi fost greu de închipuit o proză în afara sugestiilor sămănătoriste sau, mai apoi, ale poporanismului atît de apropiat lui Sadoveanu prin afinităţi extinse dincolo de spaţiur unei ideologii literare propriu-zise. Şi, în ciuda unor elemente vizibile, afirmaţiile comentatorilor contemporani, potrivit cărora Sadoveanu există *dincolo* de impulsurile climatului literar într-o operă cu fizionomia ei originală, mai puţin permeabilă la recomandările epocii, sunt confirmate chiar şi acum cînd stîngăciile nu lipsesc şi aura romantică a istoriilor epice nu poate fi ignorată Sau eludată în vreun fel.
întîmplările sunt legate, în polifonia acestei opere unice, de scene care celebrează viaţa, — echivalenţe metonimice ale existenţei, iar feericul, fabulosul sau pur si simplu minunata desfăşurare a lumii, idilica ei reprezentare, bucolice scene ale ritualurilor existenţelor, sunt eîntece despre anotimpuri, despre timp, durată, viaţă· sau moarte. Fastuoase în simplitatea lOr, scenele de vînătoare *(Cîntecul de dragoste)* ţin de o privire bu-eolică-îdilică, făcînd să vibreze amintirile ; în povestirea *Moarta,* amintirea unei iubiri e, în acelaşi timp, acordul

31

iniţial al unui cîntec reluat de prozator, despre iubiri pătimaşe, devastatoare, unice şi totale. Se succed apoi în povestiri precum cele amintite sau în altele, din acelaşi volum prim *Povestiri,* fiinţe devorate de singurătate, ascunzînd discret nostalgii şi dureri *(Pribegii),* incurabile răni ale acelei alienări ineluctabile, torturante, atît de frecvent întîlnită şi mai tîrziu *(Năluca, Necunoscutul).* Regretul şi tristeţea,, copleşitoarele semne ale amintirilor şi ale vîrstei sunt motivul unor povestiri din primul volum şi avem să pomenim *Ionică,* una dintre cele■• mai sobru concepute. Singurătatea podarului şi a soţiei lui, amintirea unui fiu de mult dispărut, miraculoasa în-tîlnire în tăcerea nopţii, compun nostalgica celebrare a apropierii dintre oameni („Amîndoi se gîndeau la un trecut prăpădit în neguri, încremeniţi, visători, în ru-meneala focului").
Accentele devin dramatice şi povestirea cîştigă în tensiune interioară. *într-un sat, odată* este scena apariţiei şi morţii unui anonim călăreţ, şi el singur, fiindcă, repet, singurătatea este motivul dominant al celor mai multe istorii ale aducerilor-aminte.
Dacă vînătoarea revine frecvent, fiind nu doar' motiv al unei plăcute îndeletniciri sau pretext al istoriilor, ci şi un spaţiu al ceremonialului amintirii şi relatării naratorului, ea reprezintă, desigur, (componentul ■ceremonialului, al unei împrejurări aparte) *actul* confesiunii şi al compensaţiei la singurătate *(Cei trei, Zîna lacului).* Să adăugăm că piesele din „dosarul" volumelor I şi II de la capitolul „începuturi" sunt variaţiuni pe aceleaşi teme, iar traducerea liberă a *Povestirilor vînătoreşti*

ale lui I. Turgheniev („au fost prefăcute de sufletele noastre") este prelungirea unei priviri scăldate de luminile şi sunetele acestui spectacol mereu încîntător pentru scriitor. Să spunem acum că *Şoimii,* istoria vijelioaselor întimplări ale fraţilor Nicoară şi Alexandru Potcoavă, alternează scenele de luptă, cavalcadele nocturne, cu idilica înfăţişare a unei lumi cucerite existenţial de bucuriile naturii, de patima vînătorii. La fel, în *Crîşma lui moş Precu,* sunt prefigurate cărţi ulterioare, elogiind bălţile, pescuitul şi vînătoarea, spaţii edenice şi feeria

unui *topos* încărcat de semne ale echilibrului şi armonici, în ce. priveşte volumul *Dureri înăbuşite,* motive precum singurătatea, dezrădăcinarea, sentimentul ratării, accentuarea unui ireversibil proces de alienare sunt mai frecvente iar reprezentările, amintind viziunea zolistă, surprind mai adesea laturile acestei degradări a fiinţei. *Ion Ursu, Moş Simion, Ruini,* mai lunga şi inegala po-vestire-nuvelă *Petreci Străinul* sunt variaţiuni pe tema pribeagului, a devastărilor produse de plecări, de pierderea legăturilor cu un sol tot mai precar în ordine socială şi etică. Asociindu-şi, ca peisaj uman şi ca insistenţă asupra ratării, proza lui M. Gorki, şi, în general, literatura de extracţie zolistă. (cu termeni ai semnif iean-tului : spaţiu, mediu, raporturi umane etc), prozele ţin, totuşi, de registrul povestirii, de tonalitatea învăluirii în tristeţi şi în regrete a povestiri. Sub semnul introductiv al unui „E mult de-atunci", textele se unesc simfonic în lumea sadoveniană a fiinţelor şi peisajului. Un *cronotop* distinct anunţă eposul sadovenian, rostirea şi natura unui discurs dominat şi „regizat" de un narator cc-şi afla, în imediata apropiere, un naratar-E vorba de evocarea romantică a trecutului şi. de peisajul străjuit de munţi, de apa Moldovei, de luminile şi umbrele unui teritoriu asumat astfel ca una dintre dominantele operei. în *Răzbunarea lui Nour* recuzita este evident romantică iar efectele de lumini vin din descripţia filtrată a interioarelor (un castel : înmormîntarea lui Alexandru, fiul lui Pavel Nour), din istoria propriu-zisă,;. subliniată de accentele de poveste-basm. Nu suntem departe de tonalitatea romanului „negru" („Lumina faclelor rumeni palatul mare, negru, morman de piatră... \ de istoriile sale animate de răzbunări, patimi dezlăn-ţuite; etc, iar cînd o povestire „haiducească" începe astfel.: „Era straşnic om, Cozma Răcoare !", avem să regăsim . mai toate caracteristicile unor istorii romantice, Sadoveanu aflînd frecvent gustul reluării şi reinterpre-tării- unor teme sau scheme narative. Cei „zece soli ai răzbunării", alcătuind grupul aventurilor fraţilor Potcoavă, şi situarea istoriei epice în epoca de după Ion-Vodă cel Cumplit, hiperbola care dă un relief aparte

eroilor, cursul tragic al unei iubiri şi, mai cu seamă, muzica naraţiunii atît de înrudită cu aceea a *basmului* sunt elocvente în *Şoimii.* Iubirea Ilincăi, nepoata boierului Andrei Dăvideanu, portretele strict exterioare şi naive ale protagoniştilor, desenul idilic, goana neîntreruptă a călăreţilor şi dezlănţuirea unei furtuni menţin pictura, nu lipsită de stîngăcii, a unui timp ce va reveni prin alte povestiri istorice şi printr-o legendă de mai tîrziu.

în anii următori volumelor din 1904, universul oraşelor de provincie va domina cîteva cărţi, dînd acestei lumi un contur definitiv, regăsit şi la alţi prozatori ai perioadei de pînă la primul război mondial şi, **după** a-ceastă dată, la scriitori ai deceniilor dintre cele două războaie mondiale. Lumea mahalalei din *Floare **ofilită,** Apa morţilor, însemnările lui Neculai Manea, Haia Sa-nis, Locul unde nu s-a întîmplat nimic. . .* o lume frustrată, tragică, ultragiată, refugiată în amintiri devastatoare, în ratare, în reacţii paradoxale, lărgeşte proprietăţile discursului narativ. *Pribegii;* privirea terifiatâ a naratorului în *Un ţipăt* (peisajul e aici o anticipare a poeziei tristeţilor provinciale precum la G. Bacovia ;. „într-o sară ploioasă de toamnă, m-am trezit într-un tîrguşor mohorît, singuratic" ; priveliştea e „tristă", hanul e „negru", casele sunt „pustii" şi aerul e invadat de „pîcle") sunt de reţinut. Imaginile sunt **zoliste, reţinînd** ceremonialul unor existenţe despersonalizate (zilele de sărbătoare, sirena fabricilor, muzica flaşnetelor, „eriş-mele înfundate", zilele chenzinelor şi din nou sintagme care amintesc proza gogoliană şi dostoievskiană prin siluetele tragice ale unor rataţi : *Epilogul),* în inexorabila cădere şi înstrăinare a propriei lor fiinţe **(tot** în *Epilogul* , peisajul e delirant, bacovian : „Acoperişuri umede, ziduri umede, trotuare umede, toate luceau trist şi întunecos, pînă şi lumina felinarelor părea umedă"). Probabil cea mai interesantă proză e *Cinele* din seria de „alte cîteva povestiri" ce completează volumul *Crîştna lui ynoş Precu.* Absolut cehoviană, desenînd lumea micilor slujbaşi, povestirea aminteşte de formula şi de sintaxa schiţei lui A. P. Cehov.

Cronotopul sadovenian îşi elaborează semne distincte ale unui peisaj ca termen consubstanţial ai

teritoriului epic. în admirabila povestire *Hanul Boului,* se povesteşte „în lumina mohorîtă a unei zile de toamnă" evo-cîndu-se lumina dulce şi pîcla nemişcată („lumina a-ceasta dulce"). Alteori *(într-un sat, odată),* satul e în-văîuit într-o „uşoară pîclă" şi se ridică „stîlpi vineţi de fum" ; munţii şi valea Moldovei stau, la fel, în pîclă. E un peisaj în acord cu melancolia şi nostalgia istoriilor relatate sau cu dominantele evocării, ca în *Şoimii* („Pe ici pe colo, pîraie lucii curgeau pe sub sălciile tăcute, încremenite în mîhnirea singurătăţilor") iar proiecţia a-cestui peisaj vine dintr-o disponibilitate lirică impresionistă. De fiecare dată, însă, peisajul dezvăluie aceleaşi siluete ale munţilor şi apelor Moldovei, ca termeni tutelari ai spaţiului sadovenian definitiv cucerit şi încorporat semnifieanţilor săi narativi.

Autenticitatea discursului narativ şi siguranţa naratorului/naratorilor ţin de arta diegesică a scriitorului dar şi de rafinata combinare a *diegesis-ului* şi *mirnesis*-ului. Inserţia dialogului în discursul povestit *(Cintecul de dragoste)* sau picaresca istorie a capcanei întinse lupului intrat în liniştea mahalalei *(Lupul)* ţin de *arta interpretativă* a povestitorului, performanţa relatării combinîndu-se cu scenariul *jucat* al acestei reprezentaţii. E, într-adevăr, un spectacol carnavalesc, sugerînd nu. doar bună dispoziţie ci şi o perfectă interpretare a regulelor jocului, a artei ascultării şi relatării din acest vechi şi inalterabil ceremonial al rostirii, al eposului.

Discursul narativ e propriu povestirii. Cu toate a-cestea, avem să întîlnim termeni împrumutaţi nuvelei în *Ion Ursu,* cu sintagme clasice pentru deschiderea unei nuvele. Ceva din nuvela caragialeană se regăseşte în *Sluga* sau în *Duşmanii,* unde „înscenarea" şi punerea în pagină a unor stări-limită (frica, spaima, teroarea) ţin de arta distilării şi degradării unor reacţii psihologice şi comportamentale. Celelalte texte ale volumelor „anului 1904" stau sub semnul protector al povestirii şi al poeticii acesteia. Un „Eu" declarat promite să relateze sub impulsul **reîntâlnirii** cu un loc anume, cu umbrele

35

unei siluete de altădată, iar ceremonialul evocării (© lume situată într-un trecut definitiv pierdut) beneficiază de locul prodigios (totdeauna) al rostirii şi ascultării. *Cîntecul de dragoste* este unul dintre modelele cele mai cunoscute. Naratorul-martor introduce în relatare un loc tulburător, loc al amintirilor, în **timp** ce auditoriul se află „în lumină", lingă focul protector : „Bunicul povesteşte, *nălucile de odinioară* se desfac din întunericul lor şi se deşteaptă. Le *văd* şi le urmăresc ; ***văd*** bătrîna curte boierească (. . .), ***văd*** păduricea revărsată pe coastă (. . .), *văd* şi bordeiele ţiganilor robi. triste şi mohorîte sub deal" (s.n. LV,). Nu putem imagina o mai exactă, în simplitatea ei, poetică a povestirii, cu un narator-martor, naratar în acelaşi timp, şi cu un povestitor ce reînvie amintirile, cu acea repetare a verbului *(văd),* semn distinctiv al privirii rapsodului şi poetului din tradiţia îndelungată a naraţiunii de totdeauna.

Ceremonialul devine savant şi fastidios în *Hanul Boului,* cu introducerea în atmosfera povestirii, cu un auditoriu dispus să accepte *convenţia* şi *jocul,* cu situarea în trecut (timpul evenimentelor relatate) a **istoriilor** rostite şi cu atît de evidenta înrudire a fabulosului interpretabil şi în ordine strict logică precum la I. L. Ca-ragiale în *La hanul lui Minjoală.* Formula e consecvent respectată în *Un ţipăt* (o povestire întemeiată pe sugestiile privirii), în *Regretul* sau în *Zîna lacului,* în *Epilogul,* unde se spune „. . .o istorie foarte simplă, o istorie ca multe altele. . ."

Formula se amplifică în *structura seriei narative,* povestirea „în ramă", decameronică, fiind prezentă mai întîi în *Crîşma lui moş Precu,* anunţînd (de data aceasta) celebra epopee-feerie care este *Hanu Ancuţei.* Există aici o vîrstă a istoriilor rostite („Demult") iar povestito-rul-narator omniprezent se declară : „Demult, eram *eu* copil, moş Precu ţinea crîşmă între tîrgul Şomuz şi între satul Broşteni. . ." Istoriile debu.tează şi se menţin prin alternanţe în registrul picaresc (roaiba părintelui Dumitru zis Tărăboi) iar timpul rostirii e al unei plă-

36

cute respectări a ceremonialului popasului şi al taifasului la han şi la plăcerea vinului. *Jocul* prezidează rostirea în zile fecunde şi generoase iar siluetele sunt ale hanului şi morii („moara neagră a Zadoinei"), unde invocarea unor întîmplări miraculoase (sau văzute şi astfel) devine posibilă şi acceptată. Nu lipsesc formulele proprii basmului, dimensiunile homerice atît de înrudite cu ale poveştii lui Ion Creangă **(Gherasim** e vînător, pescar, doftor şi solomonar. . . amintind de moş Leonte Zodierul din *Balaurul* sau de Şuta din *Priveghiul,* nuvela lui Pavel Dan). Fabulosul e jucat şi simulat, trucat şi interpretat în dublul său iar ipostazele umane sunt elocvente pentru o umanitate căreia anotimpurile, vîrs-tele, înţelepciunea, homericul, moartea, fabulosul îi sunt proprii. Ceremonialul existenţial al vieţii, al iubirii, al sărbătorilor (cu elemente regăsite mai tîrziu în *Baltagul)* e celebrat într-o suită de povestiri

care îl defineşte de acum pe Sadoveanu **al** deceniilor următoare anului 1904.
(1936)
Restituită acum, treptat, prin apariţia celui de-al III-lea volum din seria *Operelor* (Editura Minerva, 1986. Ediţie critică de Cornel Simionescu. Note şi comentarii : Cornel ■ Simionescu şi Fănuş Băileşteanu), creaţia lui Mihail Sadoveanu reclamă o nouă sau, mai exact, noi lecturi, independent de valoarea intrinsecă a unui titlu sau a altuia. Scrise în registru minor, texte precum cele din *Povestiri din război* dar mai cu seamă povestirile *Comoara Dorobanţului* şi cele numite „de sărbători", nu descurajează cititorul unei opere pentru că fiecare motiv, enunţ, sintagmă, sugestie narativă sau învăluitoare trecere spre ceremonialul rostirii continuă să intereseze. Cum altfel am avea măsura reală a dimensiunilor operei şi cum altfel s-ar restitui, în succesive interpretări, compoziţia vastă a unei cariere impresionante ?
Construcţia sadoveniană se dezvăluie şi în atari fragmente şi arhitectonica întregului nu estompează elementele de detaliu precum cele din volumul consacrat
37
anului 1905. Scrise şi publicate (parţial) în 1905, naraţiunile inspirate din spectacolul războiului pentru independenţă, evocările universului cazon din *Amintirile căprarului Gheorghiţă,* povestirile „exemplare", pronunţat şi ostentativ moralizatoare *(Comoara Dorobanţului* şi *Povestiri de sărbători),* aparţin stratului inferior al edificiului despre care vorbim atunci cînd e vorba de opera sadoveniană. Probabil că o situaţie aparte o deţine *Floare ofilită,* nuvelă unde motivul lumii provinciei obţine argumente artistice mult mai viabile şi unde proiecţia unor destine, ca şi contururile atmosferei, component definitoriu pentru genul nuvelistic, sunt credibile.
Ar mai fi de observat un aspect al unui proiect editorial precum acesta, neignorînd dificultăţile legate de ritmul apariţiei, de proporţiile întreprinderii, de dorinţa, pînă acuma pe deplin confirmată, a autorilor ediţiei de a produce note şi comentarii cît mai complete în ordinea informaţiei de istorie literară şi în aceea a recompunerii textelor cu numeroase şi derutante (adesea) metamorfoze de la un volum la celălalt. Reafirmăm şi acum exigenţa şi rigoarea care prezidează ediţia, disciplina efortului intelectual asumat de Cornel Simionescu împreună cu colaboratorul său.
Puse sub semnul distinctiv al relatării şi al prezenţei unui narator (de cele mai multe "ori martor şi comentator şi mai rar protagonist al întîmplărilor povestite), istorisirile din *Povestiri din război* sunt pagini despre zilele războiului pentru independenţa României. Sunt situaţii neaşteptate ; nopţi de pîndă *(Moara părăsită)* ; portrete adesea avînd un pitoresc reîntîlnit în galeria „oamenilor" din prozele scriitorului (căpitanul Corban şi amintirea nostalgică a casei din Sărărie unde aşteaptă cucoana Catinca, din povestirea *27 august)* şi mai ales crochiuri pentru siluete memorabile de ţărani **întîlniţi** ulterior în povestirile lui Mihail Sadoveanu. Ar fi să-l amintim pe **Neculai** Pintilie din *Prînzul* sau pe Irimia din *Dascălul Irimia,* în timp ce „cel mai bătrîn cornist din oastea ţării", Manoil — *Moşu* din povestirea *Mîniu Moşului,* face loc anecdotei şi peisajului întîlnit în atmosfera garnizoanei din *Amintirile căprarului Gheor-*
38
ghiţă. Citite atent, prozele volumului deconspiră sursele unei ***patetici*** propriu-zise, mai convingătoare decît cele extrase, eventual, din mărturisiri şi mărturii zelos invocate în „notele" diverselor ediţii sadoveniene. Vrem să spunem, că ispita — încă nedescurajată îndeajuns — a re-facerii „genezei" prin precizări de ordin biografic (figuri întîlnite, modele, tipologie, arhetipuri etc.) merită să fie marginalizată definitiv în favoarea straturilor intime ale textelor sadoveniene, elocvente sub specia circulaţiei motivelor şi a obsesiei unor tipuri umane, prezenţe tutelare ale operei sale vaste. ■
Mihail Sadoveanu va reveni asupra motivului războiului într-o operă memorabilă ca structură şi atmosferă, *Cocostîrcul albastru,* unde peisajul uman, ameninţat de cataclismul primului război mondial, are tragism şi profunzime mitică, iar *Strada Lăpuşneanu* este romanul, scris în spiritul epocii, despre convulsiile aceleiaşi perioade. Fiorul ocnelor şi al umanităţii suferinde închise se relevase în istorisirea. *Două firi* din seria de naraţiuni apărută sub titlul *Crîşma lui moş Precu.* Aspectele, urmărind privirea ultragiată a naratorului, vor reveni în *Amintirile căprarului Gheorghiţă.* în fine, spectacolul tîrgurilor de provincie fusese surprins în tonalităţi simplificate prin contraste frapante în *Un ţipăt* din volumul de *Povestiri* al anului 1904. Dominantele tematice sunt tot mai evidente în *Dureri înăbuşite,* în timp ce povestirea, cehoviană ca factură, *Cinele,* este evident schiţa pentru peisajul străzilor populate de slujbaşi, unde monotonia copleşeşte impunînd un mecanism dezarticulant şi fără putinţă de salvare. *Un ţipăt* era introducerea, naivă şi încă stîngace, „într-un tîrguşor mohorît,

singuratic", iar „geografia" naraţiunilor din *Crîşma lui moş Precu* situează locul în vecinătatea tîrgului Şomuz, zonă apropiată satului precum Vascanii din *Floare ofilită.* Să mai adăugăm la schiţele şi „fişele" unei istorii interne a creaţiei sadoveniene (o poietică mai verosimilă decît aceea a amintirilor despre „pretextele" unor pagini) portretul sergentului Văleanu din *în spital, o* variantă a lui Vasile Negrea din *Floare*
39
.
ofilită (cu gimnaziul neterminat, cu amintirea oraşului de provincie, cu regrete şi nostalgii secrete, din ciclul *Povestiii din război).*

Nu e vorba de simple coincidenţe, de relevarea unor situaţii identice, de frecvenţa unor denumiri (onomastică, toponimice etc). La Sadoveanu ideea construcţiei se impune masiv, decisiv, edificiul se ridică şi fiecare pagină intră în combinaţii organice cu proiectul scriitorului. Nimic nu poate tulbura demersul arhitectului în-cît celelalte motive, personaje, proprietăţi ale discursului, preferinţele pentru anume culori ale peisajului nu sunt decît părţi ale polifoniei narative iscate odată cu primul enunţ al Povestitorului. Scriitorul este acelaşi şi de fiecare dată un altul, ipostazele sale sunt ale Naratorului omniprezent căruia i s-a încredinţat misiunea de a vorbi şi de a privi lumea. Aşa se face că peisajul este de la început. . . sadovenian, independent de locul (devenit astfel convenţional) al relatării. în *Moara părăsită* din *Povestiri din război* suntem parcă la o scenă de vînătoare ce aminteşte de ulterioare pagini sadove-niene despre lumile nepătrunse ale naturii : „Liniştea adîncă se întinse iar, fumegarea înserării se făcea din ce în ce mai deasă" ; sau : „Pe şesuri şi-n văi era o tăcere nemărginită. Numai departe, pe fîneţe, o pasere ţipa ascuţit".

Invariantul narativ cel mai important rămîne, desigur, naratorul şi Mihail Sadoveanu exersează şi în textele anului 1905 variantele consacrate. Martor sau protagonist în *Povestiri din război,* naratorul optează pentru formula cronicarului ce-şi marchează prezenţa iar eul naratorului poate institui şi soluţia istorisirii în istorisire *(Două dureri).* Persoana întîi, însă, statuează prezenţa martorului şi naraţiunile tind să devină relatarea unui reporter avertizat *(Povestiri din război).* Dacă e de reţinut un element demn de poetica scriitorului atunci acesta poate fi sugestia unor lecturi. Nu încape îndoială că Sadoveanu citise nuvelele şi povestirile lui Lev Tols-toi din 1855 (cu teme din viaţa militară sau care se
40
petrec la Sevastopol) şi, mai cu seamă, *Război şi pace.* Scenele de luptă şi siguranţa priveliştilor nu sunt străine de atari lecturi.

Un alt *eu* ordonează naraţiunile din *Amintirile căprarului Gheorghiţă,* unde, exceptînd atmosfera şi eîteva siluete desenate în tuşe ce vor caracteriza mai tîrziu scrisul lui Sadoveanu, avem puţine elemente de remarcat. O naraţiune din seria celor „exemplare", avînd a oferi cititorului lecţii şi sfaturi practice şi, eventual, sugestii de comportament, este *Comoara Dorobanţului,* text fără însemnătate, amintindu-ne doar că *Popa Tanda* a lui Ioan Slavici are un cert ascendent artistic. Atmosfera patriarhală, calmul, seninătatea, voluptatea popasurilor şi a istoriilor, peisajul învăluit în lumini bucolice sunt elemente dintr-un exerciţiu în registrul minor.

Concepută în două părţi, nuvela *Floare ofilită* este închinată „micilor funcţionari de provincie", iar scriitorul înregistrează, în aceeaşi dedicaţie, dominanta discursului : monotonia („ca şi viaţa ce închide"). Este un text mult mai coerent, cu nimic inferior prozelor *Înseninările lui Neculai Manea, Haia Sanis, Apa morţilo?-* şi romanului *Locul unde nu s-a întîmplat nimic.* Suntem în spaţiul unei literaturi foarte bogate ca titluri, nu neapărat şi ca realizări, exceptînd unele pagini caragialee-ne, fragmente din Cezar Petrescu, Gib I. Mihăescu, Ion Agârbiceanu etc. Scriitorul respectă condiţia (poetica) nuvelei şi construieşte un personaj, Vasile Negrea, avînd o biografie şi un sistem de legături la nivelul unui alt strat epic, populat de alte personaje (Alecu Negrea, Andrieş Lunceanu, Grigore Adam, cuconu Iorgu, cucoana Casuca, familiile unor slujbaşi, şi Tinca, personaj bo-varic, anticipînd structurile feminine mistuite de dorinţa evadării şi de mirajul unei iluzorii fericiri).

Scriitorul modifică ritmul/ritmurile ; construieşte momente unde pot fi reunjte toate personajele dependente de cuplul Vasile Negrea — Tinca (sărbători, plăcerea meselor şi a petrecerilor patriarhale, orele rezervate pre-feransului sau lotonului, baluri etc.) şi urmăreşte, suge-rînd efectul leit-motivelor narative, automatismele unor existenţe devorate de plictis şi de monotonie (orele de
41
serviciu, prăvălia lui Trifanov, Uliţa Mare, prăvăliile, **tîrgul,** sunetele intime ale orăşelului). Suntem

încă în spaţiul (bănuit) al unei literaturi despre existenţe strivite de lipsa de perspectivă şi de orizont, devorate de neantul existenţei. Sunt numai sugestii pentru ceea ce vom descoperi ulterior la Sadoveanu sau în poezia lui G. Bacovia sau a lui B. Fundoianu.

Mihail Sadoveanu este aici prozatorul conştient de polisemia unor sintagme (sunetele aristonului ; Uliţa Mare cu firme ca „La tigrul sălbatic", „La două cizmi roşie"), de ritmurile vieţii, marcate de mişcarea unor siluete, de' tristeţea şi de vidul sufletesc al acestui imperiu al neantului. în -sfîrşit, scriitorul operează deliberat cu invarianţii nuvelistici, atmosfera constituindu-se prin alternanţe de lumină şi de tăceri, combinînd şi augmen-tînd un peisaj uman memorabil pentru disponibilităţile, acum elocvent exprimate, ale scriitorului anului 1905.

(1987;

Volumele IV şi V din seria îngrijită de Cornel Simionescu şi Fănuş Băileşteanu (Editura Minerva, 1987 şi 1988) au apărut într-un ritm cu totul promiţător şi dau speranţe cititorului interesat de restituirea integrală a operei celui mai mare prozator român. Avem, aşadar, motive să privim cu încredere întreprinderea ştiinţifică remarcabilă a autorului ediţiei (Cornel Simionescu) şi a colaboratorului său, criticul Fănuş Băileşteanu, autorul unor substanţiale şi atent elaborate note şi comentarii. Cei doi cercetători pun la dispoziţia cititorului un *dosar* în totul edificator pentru destinul operei şi pentru istoria reală a manuscriselor anterioare, pentru împrejurările proprii unei serioase istorii literare interne şi pentru ecourile creaţiei sadoveniene. Nu lipsesc informaţiile verificate şi atent controlate cu privire la anii şi locul apariţiilor, referitoare la soarta manuscriselor şi a ediţiilor (lecţiunea filologică este impresionantă în

ordinea colaţionării şi refacerii textului), după cum sunt de reţinut în acest „dosar" al creaţiei confesiunile, corespondenţa, mărturiile unor contemporani etc. Să subliniem tot acum perspectiva critică avertizată, de unde şi refuzul genetismului elementar al unor comentatori. Autorii ştiu prea bine că textul literar există şi se justifică dincolo de factori extraliterari, biografici mai cu seamă, şi că, în consecinţă, literatura este prin definiţie ficţiune şi nu simplă „transcriere" a realului, indiferent de natura şi de provenienţa acestuia. Va fi necesar să revenim doar asupra „cazului" *Mariana Vidraşcu,* unde se aduc importante informaţii şi e transcris documentul — atît de necesar — al „caietului" Constanţei Marino-Moscu.

Continuă să fie utilă „cronologia" elaborată de C. S, în „Schiţa biografică" (ea e mai mult decît o spune titlul, producînd scenariul creaţiei şi fixînd referinţe multiple pentru înţelegerea devenirii şi receptării prozei sadoveniene) şi ea poate fi eliberată în viitor de unele informaţii strict biografice. Cuprinzînd volumele precum şi alte texte (vezi *Addenda,* „Tardevsnientia" şi „Documentalia" din volumul V) nepublicate pînă acum (romanul *Mariana Vidraşcu* este textul cel mai întins), din perioada 1906—1907, *Opere* IV şi V ne invită la re-întîlnirea cu etapele care anunţă, consolidează sau reiau motive, destine şi soluţii specifice scriitorului la nivelul discursului narativ.

între viziunea şi formele epice tributare romantismului şi literaturii sentimentale şi privirea pătrunză-toare a scriitorului familiarizat şi cu alte experienţe epice (literatura rusă, creaţia dostoievskiană pomenită de M. Sadoveanu), traducînd din Guy de Maupassant sau reluînd unele texte (în reviste diferite), cu unele modificări, scriitorul impune un discurs distinct, al său, in-t'onfundabîl ca . registru şi vibraţie epică, prezidat de *vocaţia povestitorului,* narator mereu impresionat de spectacolul unei umanităţi suferinde, martor şi protago-

nist, interpret, voce implicată ***în*** conflicte, drame, reprezentări luminoase şi sonuri fermecătoare ale naturii. Accentele sămănătoriste şi, în apropierea acestora, motivele poporaniste sunt vizibile, proza fiind, însă, superioară ideologiei sugerate de cele două programe, salvată de autenticitatea privirii şi de forţa interioară a povestirii. Scriitorul continuă să exploreze cu aceeaşi inepuizabilă candoare şi prospeţime a scrisului universul mirific al satului, curgerea anotimpurilor şi a fiinţelor, dramele unor fiinţe umilite, înrobite social şi moral, spectacolul tulburător al conştiinţelor ce-şi asumă viforoase şi teribile iubiri trăite vijelios şi total. Revenind la lumea oraşului de provincie, completează tipologia a-cestui teritoriu şi exerciţiul narativ cîştigă în siguranţă portretistică, în ordonarea scenariului epic şi în organizarea substanţei narate. Are, de altminteri, prilejul să formuleze o poetică a „romanului"/rmvelei într-o intervenţie proprie formulei paratextului. E vorba de ^însemnările editorului" la *însemnările lui Neculai Manea,* text conceput după modele consacrate (descoperirea unui manuscris, comunicarea acestuia eventualului cititor, descrierea „caietului" găsit etc.) dar chemat să exprime şi **punctul** de

vedere **al** prozatorului asupra literaturii sale.
Aluziv, vag polemic, M. Sadoveanu pledează pentru un „i Dman" al unei umanităţi suferinde din atmosfera tîrguUii de provincie. E „lumea cea măruntă" cu dramele şi căderile ei, întîlnita de Sadoveanu în marile literaturi ale vremii, şi probabil replica lui este de aceea şi mai sigură, ironizînd reprezentanţii „criticii ştiinţifice" prin argumentul suprem al literaturii realiste : respiraţia vieţii, prezenţa ei în paginile cărţilor şi, de aici, contestarea falşilor moralişti. Nu e defel greu de înţeles că principalul adversar vizat e H. Sanielevici dar mai important e faptul că înregistrăm o profesiune de credinţă inspirată de proza realismului de la finele veacului ' al XlX-lea.
Mihail Sadoveanu continuă să fie un povestitor şi elementul emblematic este acela al *diegesei.* Comentînd volumele I—**III** ale acestei ediţii necesare şi temeinice

subliniam constanţa poeticii povestirii. In conformitate cu ea, scriitorul istoriseşte situînd evenimentele narate în trecut şi timpul, se ştie, fixează fizionomia acestui tip de naraţiune, relaţia indispensabilă evocării, recreării faptelor şi instalării unei atmosfere unde regretul, nostalgia, registrul elegiac şi *poezia amintirii* configurează treptat *un stil Sadoveanu.* Substanţa aducerilor-aminte este primordială pentru înţelegerea farmecului insinuat în dis -cursul naratorului 'situat totdeauna la persoana întîi şi fiind mai adesea discretul protagonist al **întâmplărilor** grave (nuvela *Păcat boieresc,* povestirea *Tu n-ai iubit !).* Faptele şi siluetele evocate vin „dintr-un trecut plin de amărăciuni", iar umbrele filtrează precum într-un *cîntec al amintirilor* („Aşa, acu, în amurg, o slabă lumină vine din **trecut",** — în povestirea *Plopul).* Devastator, necruţător trecutul revine obsedant, tulburînd şi impunînd simetrii tragice *(Pustiul),* în timp ce în *La noi în Viişoara* recursul la trecut are accente speciale graţie privirii copilului. Percepţia uimită a lumii, culorile, aromele, sonu-**rile** lirice sunt ale copilului şi adolescentului : „Nu ştiam dacă vine [„ cin tarea de bucium] din timpuri trecute ori din întinderile care mă impresurau, nu înţelegeam dacă răsună în mine, în uşoara mea somnie fericită, cri e un închipuit glas al zării pe care încă rumeneau ca o părere lucirile de aur ale asfinţitului. Nu înţelegem încă această cântare a lacrimilor şi a durerilor trecutului, dar o ascultam înlemnit cum îmi adia prin suflet din adînca-i depărtare". Semnul distinctiv al poeticii povestirii e prezent **în** acest pasaj şi avem să ne aducem aminte de comentariul naratorului-martor din *Orb sărac* şi de ecourile „Cînteeului mioarei" din admirabilul pasaj al *Hanului An-cuţei.* Sunt istorii „din alte vremuri" *(Morarul),* în **timp** ce „romanele" din cele două volume stau şi ele mărturie pentru permanenta reîntoarcere la un timp al evocării şi, deci, al povestirii (în *Mariana* ***Vidraşcu,*** „caietul" confesiv se justifică prin acelaşi leit-motiv : **„îmi** mai aduc aminte").

In continuarea prozei sale, scriitorul e credirrcios perspectivei adoptate încă de la primele pagini. Sensibil la suferinţele şi nedreptăţile sociale, acuzînd grave conflicte de clasă, el rămîne constant alături de umiliţii acestei lumi ţărăneşti. *Păcat boieresc* reeditează prin Marin, ţăranul învins de necazuri şi umilinţe, un motiv frecvent întîlnit *(O umbră, La noi în Viişoara),* istoria timpului fiind atît de elocventă (răscoalele ţărăneşti din 1907). Ecoul „suferinţelor omeneşti" *(Însemnările* ***lui*** *Neculai Manea)* este vibrant, iar ieşirea din acest univers mereu acuzat e fie motivul copilăriei, precum în unele pagini din *La noi in Viişoara,* amintind prin candoarea **şi** ingenuitatea privirii de *Amintirile din copilărie* 'ale lui Ion Creangă, fie *spectacolul mirific al naturii* ***şi al*** *vînătorii,* act iniţiatic şi aventură extraordinară a cunoaşterii tainelor lumii. Bălţile din preajma Şiretului, orizonturile munţilor şi fumurile amurgurilor, peisajul solar, aidoma unui cîntec al vieţii, **mişcarea** spre **„grădina** copilăriei" anunţă de pe acum paginile memorabile ale lui Sadoveanu.
Peisajul prozelor înregistrează trecerile anotimpurilor şi, mai cu seamă, frenezia primăverii, pusă sub emblema soarelui, a luminii, precum şi iarna, anotimp al zăpezilor şi al încercărilor tari. E de reţinut tot acum spectacolul cîmpiei Bărăganului *(Păcat boieresc),* cu poezia depărtărilor şi a singurătăţilor. Din nou recunoaştem sonuri care trimit la poezia bacoviană a singurătăţilor şi a devastărilor lăuntrice, elegiac filtrate în poezia prozei lui Sadoveanu. De altminteri, constantele literaturii sale sunt de văzut şi în motive şi în rezolvarea lor. Iubirile sunt fulgerătoare, totale, devoratoare ; produc suferinţe şi boală *(Păcat boieresc, Tu n-ai iubit ! Pustiul, Cel mai tare, Vremuri de bejenie, Mariana Vidraşcu)* ; - unele se consumă în formele consacrate ale literaturii romanţioase, melodramatice, altele au izbucnirea teribilă a pasiunii incendiare, iar personajele refuză compromisurile, arzînd definitiv şi rămînînd marcate pentru totdeauna de nerealizarea iubirii.
Paginile din volumele IV şi V completează *geografia provinciei* fără să aducă neapărat elemente

noi. Sunt

tîrguri "triste, cu uliţe sărace, cu siluete învinse, ratate, cu suferinţe ascunse şi cu bovarice alunecări *(Mormintul unui copil, Străjerul, Însemnările lui Neculai Manea* etc). Avem să întîlnim, în spiritul literaturii precursorilor şi al literaturii contemporanilor săi, accente mai tari, portrete compuse satiric şi caricatural, o tipologie a micilor politicieni, a dascălilor, a funcţionarilor săraci, amintind nu numai de proza gogoliană şi dostoievskiană, ci şi de Iacob Negruzzi sau de D. D. Pătrăşcanu. Ridicolul şi grotescul nu sunt ignorate (fauna politică şi „intelectuală" din *Însemnările lui Neculai Manea,* portre-tele caricaturale din *în noaptea anului nou* şi din *Străjerul),* iar tipologia rataţilor şi a maniacilor e prezentă în cele două romane *(însemnările. . .* şi *Mariana Vidraşcu).*
„Caietul" Constanţei Marino-Moscu e de natură să ne recomande un mod de a proceda al lui Sadoveanu, pornind de la un text (sigur, e discutabilă, totuşi, relativa transcendere în roman a jurnalului). Recunoaştem, însă, discursul specific sadovenian, cristalizat la data a-pariţiei în *Viaţa românească* din 1906 a primei părţi. Valoros e, sigur, *Vremuri de bejenie,* un text cu structură nuvelistică, şi e neîndoios că avem aici pregătite (mai ales prin Costea Morocîne) soluţiile din *Fraţii Jderi* şi din *Zodia Cancerului,* în ordinea evocării, a a-venturii, a unei tipologii inimitabile.
Semnalînd cele două noi volume şi invitînd la o nouă lectură, avem privilegiul descoperirilor **şi** al refa-cerii destinului unei mari opere. E un fapt important şi un act de cultură.
(1988)

„...ACEASTĂ CARTE DE ÎNŢELEPCIUNE"
Craii de Curtea-Veche este, desigur, una dintre acele cărţi rare ale literaturii române care recheamă cititorul, îl acaparează definitiv, îl cucereşte pînă la totala adeziune. Fascinantă şi mereu enigmatică, miraculoasă trecere spre Istorie şi spre destinul unor fiinţe, cartea **lui** Mateiu I. Caragiale are toate atributele proclamate eu fervoare şi cu devoţiune de Ion Barbu : „Nu cunosc meditaţie mai gravă asupra ticluirii şi aventurii Fiinţei ca această carte de înţelepciune". Lecturile călăuzite de interpretări dintre cele mai convingătoare sunt, de fiecare dată, locul unor noi reflecţii şi corespondenţe, în timp ce sistemul de referinţe obţine noi termeni, noi argumente şi noi sugestii. De la ediţia Perpessicius din 1936 *(Opere,* Fundaţia pentru literatură şi artă) şi pînă la colecţia de „documente" literare apărută sub egida Muzeului Literaturii Române (1979) s-au descoperit şi stabilit *textele* ; în schimb, aventura acestora continuă prin puncte de vedere dintre cele mai interesante, ne-încetînd să provoace şi să convoace opera, fragmentele de jurnal şi de însemnări, corespondenţa la un colocviu prezidat de o pasionată aplecare spre literatura acestui scriitor atît de neaşteptat, de ciudat şi de tainic.
Paginile de *furnal* publicate de Perpessicius au fost, cum se ştie, completate parţial iar însemnările şi corespondenţa (mai cu seamă scrisorile adresate lui Nicolae Boicescu), neîncheiate file din cărţile proiectate au produs comentarii critice, unele dintre ele remarcabile. Ovidiu Cotruş a consacrat o lucrare scriitorului *(Opera* ***lui*** *Mateiu 1. Caragiale,* 1977); alte exegeze, pătrunză-

toare, depun în favoarea unei lecturi reîmprospătate, premisă pentru noi lecturi într-un lanţ nesfîrşit de referinţe, precum enigmatica operă a lui Mateiu I. Caragiale. Nu e vorba, se înţelege, de o anume ambiguitate a discursului ; cartea stă sub semnul tainei, poartă emblema textului încifrat, pretinzînd coduri potrivit cu sistemul de simboluri, cu magia poemului, cu simetriile şi cu geometria compoziţională, avînd şi acestea semnul (codificat) al operei-enigmă, al operei bazate pe hieroglifele istoriei şi ale aventurii fiinţelor chemate de umbrele crepusculare ale trecutului.
Dincolo de raporturile statuate între biografia lui Mateiu I. Caragiale şi operă, e sigur că un destin pre-cum al acestuia nu putea rămîne în afara creaţiei. Dublul existenţei şi al personalităţii sale, travestiurile, deghizările, ostentaţia unor manifestări, simularea unui anume comportament, singurătatea, o singurătate devoratoare, aproape tragică, nu sunt defel ignorate în comentariile la operă. Mai presus de faptele ce depun într-o biografie în parte dezvăluită, textul impune el însuşi un portret şi un destin. Heraldismul „înnăscut şi nărăvit", fiinţa îndrăgostită de istorie, cultivînd-o cu o voluptate unică, trăind prin istorie, şi mai cu seamă prin istoria unui veac precum cel al XVIII-lea, seducţia unui timp trecut şi lucida examinare a unei lumi contorsionate şi fatal condamnate, aceea din primul deceniu al secolului nostru (o lume ce-şi ignora destrămările pe
care chiar primul război mondial le va grăbi), sunt ale unui scriitor autentic. Nu încape discuţie că aspectele singulare, bizareriile existenţei lui Mateiu I. Caragiale ţin de o biografie puţin obişnuită.

Omul cultiva o anume înfăţişare şi provoca deliberat reacţii. Să ne amintim de extraordinarul portret din *Istoria literaturii române de la origini pină în prezent,* desemnat balzacian de G. Călinescu şi avînd liniile atît de exact marcate încît avem impresia că ne aflăm în faţa unei pagini de literatură. Să precizăm, de altminteri, că scriitorul are voluptatea descripţiei, trimiţînd el însuşi la Balzac („. . .şi dacă aş povesti orele petrecute acolo, şi-ar imagina că-i **recitez** un capitol din Balzac" — dintr-o scrisoare către Nicolae

Boicescu), deşi în toate descrierile sale domină somptuosul, jocul extraordinar al nuanţelor, alternanţelor care ne amintesc uneori de tehnica expresionistă a culorii şi liniei.

Mateiu I. Caragiale produce, cum s-a mai spus, o operă unică şi Istoria este obiectul unei profunde meditaţii ; fiinţele chemate să reprezinte forţa pustiitoare a Istoriei (Paşadia, Pantazi) sunt destine intrate într-o extraordinară aventură existenţială. Cartea s-a scris în urma unui efort îndelungat şi. mistuitor. însemnările scriitorului stau mărturie, iar paginile sunt cea mai elocventă demonstraţie. Nici o altă proză nu s-a scris cu o asemenea migală, cu un torturant impuls spre perfecţiune, începînd cu momentul apariţiei primelor file în *Gindirea* (1926) şi continuînd cu fragmentele apărute pînă în 1928, *Craii de Curtea-Veche* este mereu citit şi corectat de scriitorul care păstra de la tatăl său demo-nia cuvîntului scris şi mereu cenzurat de conştiinţa artistului. Fascinat de propria-i operă („este cu adevărat magnifică", notează Mateiu I. Caragiale în *Jurnal),* pro-iectînd-o, cum se ştie, cam de prin 1910 (anul care ră-mîne şi timpul propriu-zis al romanului şi al aventurii „Crailor"), autorul trăieşte mistuit de lumea acestei opere ce azi ne aduce în faţa unor texte precum *Ghepardul,* dar ne şi explică motive ale prozei româneşti, fie că e vorba de Hortensia Papadat-Bengescu, de Gib I. Mihăescu sau de Ion Vinea, ca să amintim doar pe cei mai îP semnaţi pentru această întoarcere spre zonele crepusculare ale istoriei româneşti moderne. Mereu atras de urmele unei lumi defuncte (descriind Trieste, în călătoria sa spre San-Remo, în 1928, avem impresia că citim pagini din Italo Svevo despre acest oraş cutreerat şi el de umbre ale unei lumi ce dispare), Mateiu I. Caragiale construieşte epic istoria,dîndu-i altitudine filosofică. Cred că aşa trebuie înţelese comentariile lui Ion Barbu despre *Craii de Curtea-Veche* şi despre natura unei opere care este rezultatul unei supreme elaborări. Avem să întîlnim aici una dintre cele mai fascinante structuri compoziţionale într-un discurs ce se adecvează treptelor alcătuirii. începînd cu *Intîmpinarea crailor,* unde bio-

grafia lui Pantazi, Paşadia şi Pirgu domină, urmînd ca inserţia unor întîmplări să evoce momente şi destine (Pena, Ilinca, Wanda), poemul epic al lui Mateiu I. Caragiale se edifică în noi trepte : *Cele trei hagialîcuri* (călătorii în timp şi în geografii neobişnuite, într-un Bucureşti al lui Pirgu ca şi în trecutul Principatelor), *Spovedanii* şi *Asfinţitul crailor.* Supravegheate de *ordine* (sintaxă), de *timp,* de *spaţiu,* de ***număr*** (serii ce se repetă precum într-o structură esoterică, emblematică), părţile acestui poem sunt capitolele unui roman extraordinar, aventură în timp, în memorie, în mărturii tainice şi într-un recurs tragic la inexorabila trecere spre un alt ev şi un alt timp.

Cum se ştie, referinţele la istoria României sunt numeroase şi uimitoare ; ele ne reîntorc la momente generoase şi la pagini tulburi. Dincolo de acestea, istoria unui amurg are luciditatea şi cruzimea întîlnite în romanul lui Lampedusa.

Discursul romanesc are în *Craii de Curtea-Veche* o remarcabilă sintaxă dominantă şi prezidată de un EU cu funcţie de narator prezent şi implicat în naraţiune, eomentînd şi refăcînd, explicînd şi regizînd (nu e vorba însă, de naratorul omniprezent şi omniscient). Acest narator instalat în roman ca personaj şi martor, cronicar şi privilegiat memorialist (gustul memoriilor e sugerat în roman prin trimiteri la cardinalul de Retz sau Ia Saint-Simon), se comportă, în cîteva momente, potrivit cu sugestiile unui metadiscurs (roman în roman). Se spune, la un moment dat, despre un titlul posibil („Craii .de Curtea-Veche" Că „Are ceva ecvestru, mistic. Ar fi un minunat titlu pentru o carte"). Altădată. Pirgu vorbeşte despre posibilul roman al Naratorului („Se vorbea astăzi, înainte să vii, că te-ai apucat să scrii un roman de moravuri bucureştene").

Carte ce-şi păstrează miraculoasa seducţie a textului ce invită la noi şi noi lecturi, *Craii de Curtea-Veche* este un poem despre Istorie, despre Frumos, despre călătoriile imaginare ale spiritului şi despre Cunoaştere. Emblematică şi tainică, ea rămîne deschisă lecturilor niciodată epuizate.

(1985'"

II

UN SPAŢIU CULTURAL. TRADIŢII ŞI INIŢIATIVE

în studiul diacronic precum şi în cel morfologic al formelor literare, *modelul* funcţionează ca termen însemnat de referinţă şi ideea că scriitorul se formează sub semnul acţiunii unor experienţe precursoare şi al influenţei, adesea decisive, a unor opere, e de mult obiect de cercetare serioasă. Cum anume se decide alegerea scriitorului ; ce factori colaborează în dialectica unor raporturi cu implicaţii în actul producerii operelor ; unde apar şi cum se interferează diverse iniţiative cu rol important în crearea climatului literar propriu-zis sunt chestiuni ce interesează în istoria reală a unei literaturi sau în istoria unor structuri literare. Scriitorul apare într-un spaţiu dominat de autori recunoscuţi şi anume lecturi cu valoare modelatoare intervin, avînd în ele resurse pentru statuarea unui climat literar, a unor energii care convin structurii specifice a scriitorului, modelelor sale mentale, într-un cuvînt alegerii făcute de el.

Motive arhetipale, contactul cu opere ce cîştigă autoritate şi preeminenţă, precursori iluştri, anumite dispoziţii, pre-judecăţi şi habitudini se aliază, oferindu-i noului creator un model sau cîteva modele pentru re-interpretarea unor lumi imaginare precum cele întîlnite la predecesori. Scriitorul — se ştie — se comportă, în ultimă analiză, ca un cititor iar lecturile sale nu pot face abstracţie de climatul literar şi de natura demersurilor întreprinse de cei care l-au precedat. în *Prefaţă* la a sa *Istorie a literaturii române de la origini pînă în prezent* G. Călinescu definea tradiţia, sub specia deve-

52

nirii, şi, deci, a istoricităţii fenomenului creator, cu termenii de *„înaintare organică după legi proprii"* şi avere să aderăm la opinia autorului fiindcă organicul/organi-citatea exprimă foarte exact şi totodată sugestiv ideea de proces, de dinamică a unei literaturi cu temeiuri aflate în spiritualitatea unui popor, în istoria sa culturală, politică şi morală.

Liviu Rebreanu realizează prin istoria internă a operei sale alternativa formării într-un climat spiritual şi literar cu trăsături distincte şi pronunţat modelatoare. Cum e şi firesc, circumscrierea şi estimarea nuanţată a unui spaţiu ce desemnează o geografie politică, spirituală şi morală aflată sub imperiul unor factori determinanţi plurali, nu reprezintă în sine un domeniu specific creaţiei literare sau culturale. Examenul sprijinit pe criteriile „regionalismului" literar poate fi admis în măsura în care produce argumente de natură să consolideze judecata de valoare estetică sau să favorizeze analiza va-lorizatoare. Altminteri, recomandările alunecă fatal spre optica provincialismului cultural atît de inoperant în examenul critic al unei realităţi literare. în cazul scriitorilor originari din spaţiul cultural al Transilvaniei, demersul critic a subliniat constant atracţia, justificată istoric, a Ţării de dincolo de Carpaţi şi ce poate fi mai elocvent din acest punct de vedere decît *Tribuna* de la Sibiu, unde principiul legăturilor organice cu România devine un criteriu esenţial care face posibilă pătrunderea ideilor active, pe atunci, în Ţară. Gravitînd în jurul modelelor supreme ale literaturii române, frecventînd ope-re semnificative scrise în ţară, urmînd sugestiilor „Junimii", cu influenţă modelatoare copleşitoare în Transilvania, scriitorii se supun de fapt unor realităţi naţionale definitorii pentru provincia dominată de imperiu, unde statutul naţionalităţii este atît de important pentru creaţie, pentru misiunea asumată de aceasta, pentru structura socială şi morală a unui destinatar în majoritate absolută formată din ţărănime.

Circumstanţele istorice, natura raporturilor politice, valoarea exponenţială a intelectualităţii de descendenţă ţărănească, concentrarea populaţiei româneşti la sat,

53

constituirea unei conştiinţe ce nu poate fi abstrasă condiţiei ţărăneşti, cultivarea unui *etos* format în acelaşi spaţiu spiritual, sentimentul puternic resimţit al unei colectivităţi ce-şi proclamă valorile morale, miturile, creaţia artistică, istoria, destinul tragic, sub specia aceleiaşi istorii, sunt termenii unui univers convertit în literatură prin cîţiva reprezentanţi ai săi. Cum rolul lor în devenirea unor forme ale literaturii a fost definit de istoria literaturii drept determinant (Ioan Slavici, Geor-ge Coşbuc, Liviu Rebreanu, Lucian Blaga), nu surprinde sublinierea, în cultura românească, a locului deţinut de Transilvania ca teritoriu-matrice al culturii româneşti moderne. Fireşte, ar fi să greşim supralicitînd o realitate istorică şi spirituală ca şi apariţia unor scriitori de însemnătatea celor pomeniţi. Liviu Rebreanu .Lucian Blaga, Ion Agârbiceanu sau Pavel Dan aparţin organic culturii româneşti văzute ca totalitate şi nu ca spaţiu geografic reductibil la o provincie istorică. Nu mai puţin adevărat e, însă, faptul că spaţiul literar descoperit de scriitorii Transilvaniei acţionează în virtutea unor legi organice şi

nu simpla transparenţă a unor teme sau personaje, a unei atmosfere etnografice-folclorice ar avea să caracterizeze creaţia. Preeminenţa Transilvaniei ca loc privilegiat al naşterii şi edificării unei literaturi superioare a fost nu o dată subliniată şi probabil cea mai convingătoare formulare a unei atari judecăţi îi aparţine lui G. Călinescu : „In concluzie, dovedesc că literatura română îşi are sediul mai ales în Ardealul ocupat (Coşbuc, Rebreanu etc), pe versanţii munţilor, pe marginea graniţelor (Slavici), că teritoriul ei de formaţie este tocmai ceea ce ni se contestă. Acesta e şi adevărul. Vreau să pun o mică hartă cu geografia literară, distribuind ca în filologie autorii pe sol". E un fragment dintr-o scrisoare adresată lui Al. Rosettî, datată 23 septembrie 1940, cînd G. Călinescu lucra febril la *Istoria literaturii.* . . . Putem, eventual, trece peste alte pagini inspirate unor oameni de cultură de proclamarea rolului is-

toric al Transilvaniei Dar în cazul lui G. Călinescu e vorba de un concept confirmat, cum se ştie, dincolo de aserţiunile stereotipe ale istoricilor literari proveniţi din Transilvania.

Cert este azi că raporturile statuate între scriitori şi comunitatea ţărănească, viabilă şi bogată în valori spirituale şi morale ; recursul la creaţia populară ; pregnanţa semnificaţiilor sociale şi finalitatea etică a mesajului literar ; cultivarea unui univers ţărănesc văzut într-o concepţie clasicizantă, echilibrată ; comunicarea în funcţie de criterii estetice care desenează liniile realismului popular, concept consacrat de reflecţiile lui T. Maîorescu despre „romanul popular" (vezi *Literatura română şi străinătatea,* 1982); relevarea marilor simboluri ale miturilor şi ale basmului, vocaţia tragică a unui epos inspirat de dimensiunile unei lumi aflate sub semnul inexorabilului, al destinului sunt constantele unei literaturi de o uimitoare vitalitate.

Ion Breazu, istoricul literar cunoscut pentru profesarea unui studiu nuanţat de geografie literară şi de comparatism animat de ideea legăturilor organice dintre scriitorii provinciilor istorice româneşti, a formulat foarte exact invarianţii unei atari interpretări (vezi *Temeiurile populare ale literaturii române din Transilvania, Povestitori ardeleni pînă la 1918, Literatura română contemporană a Transilvaniei,* în. voi. *Literatura Transilvaniei,* Casa Şcoalelor, 1944) şi nu mai e necesar să-i mai reamintim decît în treacăt. Celebrînd manifestările esenţiale ale lumii ţărăneşti şi extrăgînd elementele unui etos ţărănesc, de unde o viziune cutremurată de' tragic şi de natura conflictului în care este angajat- destinul, realismul scriitorilor transilvăneni tinde spre epos şi spre recuperarea în totalitate a unei lumi a cărei transcendenţă atrage în cazul lui Liviu Rebreanu dar mai ales în acela al lui Pavel Dan, scriitorul cu disponibilităţile cele mai apropiate de condiţia realismului mitic sau magic al veacului XX. Consonanţele obţin treptat patos programatic şi rolul satului e teoretizat din unghiul unei experienţe existenţiale' asumate. *Elogiul satului românesc,* textul lui Lucian Blaga, şi *Lauda ţă-*

ranului român a lui Liviu Rebreanu erau destinate unei confesiuni dublate de orizont filosofic. Cele două discursuri rostite în aula Academiei Române au numeroase motive comune şi, abstracţie făcînd de coordonata filosofică a textului lui Lucian Blaga, unde satul e privit în calitatea sa de purtător al matricei stilistice româneşti, avem să regăsim o optică înrudită. Satul este un univers total, cosmicitatea lui avînd a păstra proprietăţile inalterabile ale unui popor iar prelungirile sale în mit, în basm sau în legendă sunt obiect suprem al privirii scriitorului.

Liviu Rebreanu apare astfel în succesiunea unei experienţe literare consolidate prin Ioan Slavici şi printr-un contemporan, Ion Agârbiceanu, în timp ce Pavel Dan va sintetiza în expresie artistică superioară, chiar dacă ea nu a fost încheiată, demersurile unei proze tentate de epopee, de interpretarea lumii, de trecerea acesteia -spre marile simboluri ale existenţei. De la primele nuvele, adunate în 1881 în volum, Ioan. Slavici produce sub semnul eticului, al realismului popular, al reflecţiei pilduitoare, deşi — să precizăm — tezismul nu e străin autorului nuvelelor *Popa Tanda, Scormon, La crucea din sat, Gura satului, Pădureanca.* Acestui realism nu-i sunt străine tensiunea şi registrul tragic, încărcat de semnificaţii şi interesat de mişcarea unor forţe puternice. E cazul nuvelei *Moara cu noroc* şi al romanului *Mara,* operă esenţială a realismului românesc, concepută ca istorie a unui destin văzut în etapele şi mecanismele sale cele mai intime. (Tot G. Călinescu considera *Ion* drept un roman ce are ca precursor romanul *Mara,* operă unde o mistuitoare ambiţie e supusă unui examen analitic superior.) Povestiri şi nuvele precum *Glasul inimii, Ofilire, Răfuiala, Cîntecul iubirii* şi opere care anunţă atributele superioare ale viitoarelor romane : *Proştii, Nevasta, Talerii, Dintele, Hora morţii, Catastrofa* şi *Iţic Ştrul, dezertor* au un corespondent în opera precursorului.

De la debutul său în 1902, Ion Agârbiceanu profesează constant un realism al existenţei torturate şi copleşite, înfăţişînd fiinţe învinse de forţe ineluctabile. De
56

la volumele *De la ţară* şi *în întuneric,* cu povestiri, nuvele şi „fiziologii" în tradiţia realismului clasic, ca *Vir-voara, Vllva băilor, Fefeleaga, Fişpanul, Luminiţa, Bunica Iova,* şi pînă la *Arhanghelii, Stana, Popa Man, Jandarmul, Răbojul lui Sfintu Petru, Sectarii,* Ion Agârbiceanu cultivă observaţia animată de semnificaţia morală, comunicată sub specia obiectivării şi a justificării, în plan artistic, a sensurilor transmise.
Poetica lui Liviu Rebreanu afirmă condiţia unei opere prezidate de mari semnificaţii extrase din demersul analitic şi din natura conflictelor reprezentate epic. E ceea ce regăsim, în planul aceloraşi consonanţe tematice, în opera lui Ion Agârbiceanu, unde marile nuvele şi proza satirică, alături de un roman balzacian ca *Arhanghelii,* înscriu o altă voce în acelaşi peisaj literar şi într-un teritoriu apropiat al creaţiei. Prin derogare de la principiul tradiţiilor, să subliniem interferenţele prezente în peisajul literar al Transilvaniei şi printr-un succesor. Pavel Dan nu e, desigur, străin de poezia epică a romanului ***Ion,*** de nuvelele şi paginile consacrate „inteligenţei" rurale sau a celei formate în oraşele Transilvaniei, de verbul satiric al unor nuvele sau al romanului *Gorila.* Mai presus de acestea, însă, cei doi scriitori se înrudesc prin atitudinea lor faţă de actul creaţiei. .,Scrisul este pentru mine — notează Liviu Rebreanu — o muncă grea. O problemă de conştiinţă. Port în mine această conştiinţă a scrisului de la care nu voi abdica niciodată". Credinţa sa inebranlabilă în valoarea morală şi estetică a scrisului o regăsim la Pavel Dan în confesiuni tulburătoare. Dincolo de biografia învăluită în tragic a scriitorului Cîmpiei Transilvaniei, profesarea unui crez identic şi comunicarea unui proiect ambiţios de roman-epopee (intenţia, mărturisită de Liviu Rebreanu în *Jurnal II,* de a scrie o epopee de tipul *Sufletelor moarte* sau al lui *Don Quijote,* încorporînd în *Păcală şi Tîndală* — titlul viitoarei elaborări în liniile unei arhitectonici impresionante — toate straturile operei sale

57
anterioare, se **întâlneşte,** semnificativ, cu aceea a lui Pavel Dan pentru o vastă suită narativă, *Ospăţul Dracului),* îl situează simbolic în devenirea acestei literaturi cu spaţiul şi vocaţia ce-i sunt proprii. Istoria acestui teritoriu există' astfel sub pecetea marelui realism, a spectacolului vieţii şi a fiorului tragic ce anunţă vecea unică a lui Pavel Dan.
(1985)
58

Liviu Rebrcanu

PROIECT PENTRU O REÎNTÎLNIRE CU OPERA

.-. Centenarul Liviu Rebreanu are un aspect mai mult decît promiţător : în locul unor comentarii periferice apar interpretări şi lecturi de natură să pună în lumină mecanismele unei construcţii epice impresionante şi prin "prezenţa unui acut sentiment al *creaţiei,* al întemeierii unei lucrări proteiforme. Gustul lecturilor şi plăcerea (evidente acum) ale confruntării textelor cu un sistem de referinţe mai bogat, cu succesive şi *noi* ,.orizonturi de. aşteptare", confirmă vitalitatea unei literaturi scrise cu un profund şi grav angajament, înţelegînd prin acesta conştiinţa efortului, a producerii şi instaurării, a responsabilităţii sociale şi estetice a scriitorului. **„Scrisul** este pentru mine — notează Liviu Rebreanu — o muncă grea. O problemă de conştiinţă" iar afirmarea *angajării* în ordinea descifrării sensurilor istoriei, a cunoaşterii fiinţei, a multiplelor determinări valabile pentru literatură nu e străină celui care socotea romanul o lucrare cu implicaţii sociale, indiferent de natura şi de motivele genului („Orice roman este, în primul rînd, un roman social. Romanul strict autobiografic chiar, o evadare din societate, este cu toate acestea un roman social. Şi Marcel Proust, dacă vrei, a scris roman social, cînd a închipuit o societate măcinată, fărîmiţată, în preajma războiului"). Sigur, ar fi să reamintim pasaje bine cunoscute din răspunsurile — numeroase şi generos risipite în periodicele apărute în anii dintre cele două războaie mondiale — ale unui scriitor dispus să se explice, avînd convingerea de nezdruncinat a valorii, a unei opere edificate nu fără rigoare şi nu fără imense
59
sacrificii asumate în ipostaza marelui creator a cărui formaţie e atît de elocventă şi de impresionantă.
Confesiunile, răspunsurile din numeroase interviuri, intervenţiile (ceva mai rare şi mult mai reţinute ca

accente polemice sau ca declaraţii programatice), articolele sau discursurile nu compun decît fragmente dintr-o posibilă istorie a formaţiei şi **a** treptatei alcătuiri a **operei.** „Tot am vrut să scriu povestea vieţii mele", nota scriitorul într-o filă de jurnal din 1931, dar proiectul — cum se ştie — nu s-a realizat, deşi, să recunoaştem, „romanul" carierei literare a lui Liviu Rebreanu deţine toate informaţiile în „dosarele" pregătite ulterior cu a-tîta severitate ştiinţifică de Niculae Gheran. **Afirmînd,** cu un alt prilej, că „opera literară se explică prin ea însăşi sau nu se explică deloc", scriitorul avea perfectă dreptate şi avem de aflat în texte, în istoria şi devenirea lor, în motivele, personajele, *proiectele* şi în desenul viitoarelor construcţii *povestea unei creaţii.* Ea există, virtual, în noi lecturi şi în reîntâlnirea cititorului de azi cu o literatură ratificată de istoria literaturii, fără ca aceasta să aibă însă pretenţia unor judecăţi absolute. Revenim, aşadar, la Liviu Rebreanu, considerînd că **lecturile de-acum** sunt alternativa unui adevărat omagiu.

Un proiect şi etapele „începuturilor". Să reamintim o informaţie pe care o datorăm *Jurnalului,* cu însemnările din perioada 1938—1940. Scriitorul era pe cale să încheie, practic, cu toate proiectele. Şi în această atmosferă, sugerată de altminteri de notele care însoţesc singurătăţile lui Liviu Rebreanu, singurătăţi de-a dreptul copleşitoare, torturante, ni se vorbeşte despre o construcţie romanescă de proporţiile unui roman moiiu-mental (epopeic). „Asta da, ar putea fi o creaţie **tipic** românească şi totuşi cu o semnificaţie universală. Goana după dreptate sau simpla sete de dreptate e un instinct profund uman. E mai puţin şi mai mult ca *Don Quijote.* Dară l-aş putea realiza cum îl simt, ar putea fi opera mea recapitulativă şi într-adevăr reprezentativă".. **în-**';eni:ia-ea c datată : 11 august 1938. Şi acum o alta .doi ani mai tîrziu : „După ce a apărut *Amîndoi,* acum cîte-va zile, vreau să mă apuc serios de *Păcală şi* ***Tîndală,***

care aş dori să fie opera mea cea mai reprezentativă, matură, dacă s-ar putea, o epopee a vieţii româneşti într-un sens cum e de exemplu *Don Quijote* sau *Suflete moarte.* Fireşte, de la intenţie pînă la realizare drumul e mai lung ca de la Ierusalim pînă la Roma, dar lucrul mă pasionează. Ar putea fi din toate punctele de vedere o carte nouă şi densă. Dacă va reuşi într-adevăr". Scriitorul schiţează fragmente pentru trama viitorului roman ; produce cîteva raporturi potenţiale pentru schema sistemului de legături dintre personaje ; sugerează motive si atmosferă. într-un cuvînt, scenariul nu e atît de îndepărtat ca să nu vedem în proiectul lui Liviu Rebreanu un demers programatic.

O poetică şi ideea unei sinteze narative sunt de înregistrat la finele unei cariere literare iar termenii de comparaţie sunt de natură să recomande dominantele cărţii, structura unui discurs plurivalent, heterogen, precum al marilor epopei, absorbind istorie, viziune mitică, parodicul, simbolurile şi alegoriile unei lumi vaste şi complexe. Poate că nu e defel riscant să spunem că întoarcerea scriitorului la un univers românesc (mitologie, poveste, basm, povestire, semnificaţii şi confruntări care refuză, totdeauna, în proza lui Liviu Rebreanu o-poziţiile simplificate) şi la un sistem bazat pe alegorii şi simboluri avea să însemne nivelul superior al realismului, acel realism definitoriu şi pentru proza de azi şi pentru experienţele cele mai importante ale literaturii ultimelor decenii. Un lucru este sigur : în toate încercările, începînd cu cele mai vechi, şi continuînd cu nuvelele cele mai reprezentative, cu romanele *Ion, Pădurea spînzuraţilor* şi *Răscoala,* cu acel fermecător ciclu care e *Adam şi Eva,* Liviu Rebreanu este într-o extraordinară luptă cu sine, cu scrisul, cu tainele cuvîntuk.j, cu relieful construcţiei sale epice.

Veghea scriitorului, nopţile petrecute în faţa colii albe de hîrtie, căutarea cuvîntului menit să inaugureze, să deschidă şi să decidă ritmul sunt ale unui destin ce-şi asumă creaţia. Ce ar însemna pentru Liviu Rebreanu *creaţia* ca univers narativ, o ştim din confesiunea (cunoscuta) din 1932 *(Mărturisiri). A* produce şi a inventa

o *lume,* „o altă lume, nouă, cu legile ei, cu întîmplările ei. . .". Nu are să surprindă dacă pentru poetica romancierului *modelul* cel mai semnificativ şi, totodată, cel mai complet îl reprezintă Mihail Sadoveanu. Să nu vedem oare aici chiar sensul proiectului de roman-epopee ? Fără îndoială că Liviu Rebreanu a înţeles exact natura unei creaţii unde lumile se nasc precum în marile geneze. O spune încă în 1928 : „Dar scriitorul mare, după părerea mea, este numai acela care izbuteşte să creeze complet o lume nouă. . . Şi Sadoveanu e prozatorul român — printre puţini — care a izbutit acest lucru şi, faţă de toţi, el aduce un plus considerabil : se **sprijină** pe o operă mare şi calitativ şi cantitativ".

Să ne gîndim la scrisul lui Liviu Rebreanu. Diagrama pregătirilor, însemnărilor, schiţelor şi, mai apo.i, a trecerii la elaborare este un act inspăimîntător, chinuitor. Lupta cu verbul e aidoma

unei mari încleştări. „Creaţia mea e o zvîrcolire crîncenă", va mărturisi Liviu Rebreanu într-un ceas ca alte multe consacrate luptei cu pagina. Dincolo, Mihail Sadoveanu şi marea alcătuire a istoriilor sale, dînd (numai aparent) impresia unei elaborări neîmpiedicatc de nesfîrşitele cercuri ale infernului hîrtiei albe. La Liviu Rebreanu pagina scrisă este un act care nu acceptă lipsa de semnificaţii, absenţa unor sensuri morale fundamentale, eludarea adevărului vieţii şi a marilor conflicte existenţiale. în fond, de la primele texte (povestiri, schiţe, nuvele), unele inegale, tributare unor motive şi soluţii compromise de sămănătorism sau de un realism minor, altele relevînd stîngăcii de compoziţie, de simplificare a psihologiilor etc. recunoaştem semnele unui efort uriaş, ale unei lupte necruţătoare cu textul menit să devină o lume pentru proiectele acestui prozator ce crede în valoarea mesajului unei opere despre oameni, destine, viaţă. Inegalităţile şi paginile pe care istoria literaturii le plasează acum doar într-o perspectivă ce pune în lumină începuturile atrag însă atenţia asupra unor pregătiri. Ele se cristalizează lent, într-un curs adesea sinuos ; laboratorul ascunde ezitările, neliniştile, singurătatea, fluctuaţiile unei conştiinţe estetice defel dispuse să se disculpe. Chiar şi

alegerea modelelor, fidelitatea faţă de un realism în permanentă căutare şi însetat de profunzimi, *cultivarea nuvelei,* structură literară pretenţioasă ca sintaxă şi ca desemn al personajelor, ca dimensiune analitică, ca realizare de atmosferă şi sugerare a planurilor de adînci-me sunt mărturii pentru o întreprindere anevoioasă, de care Liviu Rebreanu e perfect conştient încă de la început. Avem să recunoaştem în textele din 1903—1916, în volumul din 1912 *(Frămîntări)* lecturile şi preferinţele. Avem să recunoaştem înrudiri în tradiţia prozei transilvănene (Ion Agârbiceanu). Cehov, Zola, Maupassant (I. Petrovici semnala, pe drept cuvînt, sugestiile unor lecturi venite dinspre Zola şi Maupassant) află echivalenţe în nuvelistică şi probabil de la atari scriitori refuzul simplificării caracterelor şi a opoziţiilor strict demonstrative în plan etic. De la proze precum *Glasul inimii, Ofilire, Cîntecul iubirii* şi pînă la nuvele construite pe un scenariu riguros, unde tensiunea vine nu numai din sondarea unor psihologii ci şi din sistemul de referinţe care compune o atmosferă în cel mai pretenţios înţeles al cuvîntului *(Răfuiala, Proştii, Dintele),* se pot înregistra „etapele" devenirii care reprezintă însăşi poetica unui scriitor ce începe să se descopere şi să se recunoască. Urmează, cum se ştie, elaborarea unor serii nuvelistice în cadrul cărora cîteva texte sunt absolut remarcabile şi ele confirmă nu numai sub specia calităţii discursului. Avem să semnalăm apariţia unor motive, personaje, cupluri şi stări conflictuale din edificiul proiectelor romaneşti. Se statuează astfel o operă şi ea îşi validează posibilităţi originale, inimitabile.

Se inaugurează opera lui Liviu Rebreanu şi începuturile sunt fragmentele acelei lumi create la care aspiră prozatorul.

(1985)

ÎN CĂUTAREA CERTITUDINILOR

Proiectele pentru un edificiu epic rezistent, în măsură să satisfacă o poetică întemeiată pe cerinţele rea-lismului (un realism defel simplificat, elementar, ci, dimpotrivă, agitat de forţele subterane ale existenţelor constituite sub specia complexităţii şi a dialecticii interioare a caracterelor), sunt intim legate de condiţia povestirii şi, în special, a nuvelei. Liviu Rebreanu este, în fond, un nuvelist la început de carieră literară. Or, pretenţiile poeticii nuvelei sunt, în cele din urmă, şi ale romanului văzut ca structură plurivalentă, ca istorie a unor destine, ca. mişcare subterană a unor factori de natură să determine, să circumscrie şi să justifice comportamentele. Mai mult, nuvela alternează discursul obiec-tivat cu proiecţia lumii din perspectiva unui personaj situat în prim-planul unor mecanisme dramatice, ineluctabile ca desfăşurare şi soluţionare.

Scriind despre nuvelă cu prilejul centenarului speciei în literatura română (comunicarea din 1940 în una dintre şedinţele Academiei Române), scriitorul avea să sublinieze, cu deplină justificare şi în perfectă cunoştinţă de cauză, obligaţia acestei structuri de a produce „oameni vii" şi de a statua un spaţiu riguros desemnat şi determinat în virtutea unei vocaţii compoziţionale absolut indispensabile *(Centenarul nuvelei româneşti).* Lui Liviu Rebreanu nuvela îi dădea posibilitatea să dezvolte temele unei viitoare creaţii, teme de o constanţă de-a dreptul obsedantă, avînd durata şi deschiderea unor leit-motive. Ce poate fi mai caracteristic nuvelei decît

prezenţa unor motive dominante, mistuitoare, indisolubil legate de istoria unor destine, de funcţia unor

împrejurări care acţionează adesea imprevizibil şi inexorabil asupra vieţii personajelor prinse într-un angrenaj complicat. Să mai adăugăm la acestea refuzul categoric al unor rezolvări maniheiste şi preferinţa categorică pentru personaje cu o existenţă sinuoasă, complexă în ordinea unor psihologii incitante ca explicare şi motivare narativă. In fine, nuvela este inimaginabilă — cum prea bine se ştie — în absenţa unor referenţi care creează *atmosfera.* Este un invariant inalienabil al nuvelei ca structură şi discurs unde detaliile de ordin descriptiv, supradimensionarea unor elemente infinitezimale, efectele provocate de jocul culorilor, luminii, contrastelor etc. sunt componente definitorii ale speciei.
Prozele începuturilor literare stau, cred, sub semnul tutelar al universului ţărănesc şi, nu mai puţin elocvent, sub semnul protector al literaturii poporanist-sămănă-toriste, corectate şi amendate (artistic !) prin supunerea la lecţia marelui realism în care Liviu Rebreanu se iniţiază pe căi diferite. *Caiete-le* (Dacia, 1974), „prezentate de Niculae Gheran", atestă lecturi numeroase, o extraordinară dorinţă de a afla, de a se confrunta prin texte filosofice, de a *învăţa,* pregătindu-se cu seriozitatea, atît de rară, a marelui scriitor care refuză „spontaneitatea", „intuiţia" sau simplul joc al întîmplărilor privilegiat descoperite. . . Lecturile din prozatorii ruşi, din „natu-raliştii" francezi (scriitorii unui realism atras de experiment, de verificarea realului prin investigaţiile unor ştiinţe diverse ca natură şi obiect de cercetare) şi din prozatorii noştri de la începutul secolului XX sunt detectabile, adesea fără dificultate. Atmosfera, conflictele şi schiţele pentru o tipologie realistă sunt evident influenţate de dominantele prozei româneşti de la începutul secolului nostru. în schimb, foarte interesante şi nu fără note inedite, în ce priveşte peisajul prozei noastre, sunt nuvelele despre lumea periferiei *(Culcuşul, Golanii, Strănutarea* etc), un teritoriu reîntîlnit mai tîrziu la G. M. Zamfirescu sau la Carol Ardelcanu, iar mecanismele oamenilor „din subteranul" gogolian şi dostoievs-

kian sunt uşor de regăsit în texte nuvelistice precum *Ocrotitorul, Norocul, A murit o femeie. . .,* ca să numim piese scrise sub un control artistic ceva mai sever.
Inegalitatea persistă, stîngăciile nu sunt puţine, soluţiile par uneori pîndite de clişeu sau de simplificare. Dar în ciuda unor vădite şi incontestabile semne de in-experienţă tradusă în poncife tematice şi narative, de pe atunci pe cale de a fi compromise şi respinse, prozatorul relevă cititorului o *lume,* cîteva motive şi resurse extraordinare de transformare a unor scheme în destine dominate de grave, dramatice şi, nu o dată, tragice sentimente, trăind, în plan existenţial, într-un univers ameninţător şi totdeauna în acord — ca atmosferă — cu .dinamica sentimentelor şi cu zbaterile conştiinţelor devorate, torturate şi mereu ameninţate de primejdii indeniabile. E interesant de observat cît de tranşantă este despărţirea viitorului romancier de modelele care au dus la producerea unor „nuvele" în limba maghiară. Recunoaştem în ele un anume gust şi prezenţa imanent insinuantă a unui cititor de magazine, almanahuri sau suplimente duminicale. ■ > i
Prozele scrise şi publicate în perioada 1908—1916 (singura excepţie, în ce priveşte textele amintite în continuare, o reprezintă *Cuibul visurilor,* datînd din 1919) pot.fi plasate într-o serie şi într-un sistem de referinţe unde literatura *Sămănătorului* (parţial) şi, mai cu seamă, a *Vieţii Româneşti* află corespondenţe de ordin tematic şi de perspectivă. Cu toate acestea, şi aici mi se pare că se găsesc termenii unui proiect literar elaborat şi realizat în cîteva mari nuvele *(Răfuiala, Proştii,' Dintele, Iţic Ştrul, dezertor)* precum şi în operele fundamentale : *Ion, Pădurea spînzuraţilor, Răscoala, Adam şi Eva,* scriitorul *inventează o lume,* ipostazele acesteia iiind mai adesea tragicul, implacabilul destin tragic, apăsătoarele semne ale morţii, culpei, spaimei şi neliniştii, descoperind o *distanţă temporală* favorabilă recreării universurilor cercetate. Un text precum *Cuibul visurilor* (el va da titlul unui volum apărut în 1927) pare a rezuma, ca-ntr-o confesiune,. motivul şi raportul statuat pentru privirea obsedată de o anume lume a scriitoru-
îui. Motivul revenirii la un loc de odinioară (Mihail Sa-doveanu, Cezar Petrescu) are sensul unei demitizări necesare, a unei rupturi cu semnele păstrate in amintire ale trecutului : „După treizeci de ani de zbuciumări deşarte, mă întorceam acolo de unde pornisem în lume". E o revenire în căutarea unui timp mirific, *în căutarea certitudinilor* pentru demersul unui scriitor cu sentimentul rolului exponenţial. Dar „Trecutul îmi ştergea urmele fără zgomot" ; înregistrează ruptura definitivă şi nevoia de a sparge tiparele unei anume literaturi cu accente şi efuziuni paseiste, cu nostalgii şi *eoouri elegiace, în locul acestora, confruntarea cu dispariţia şi cu uitarea devine leit-motivul unei viziuni grave, con-trazicînd orice alunecare spre idilism sau spre un sentimentalism desuet şi inoperant sub specia esteticului. Să ne amintim o proză mai puţin edificatoare, artistic

vorbind, cum e *Idilă de la ţară* (1913), cu prăvălia „Armeanului", cu încăperea rezervată „intelectualilor satului" şi cu spulberarea acestei lumi, odată cu plecarea descendenţilor prăvăliaşului din Maieru. . . Ideea e aceea a risipirii, a destrămării şi a demistificării oricăror înclinaţii spre un cît de vag sentimentalism. în treacăt fie spus, cum de altminteri se ştie, proza aduce printre referenţii săi numele lui „Ion a Glanetaşuîui" şi al lui Boroiu *(Hora morţii),* dar mai importantă e a-ceastă imagine cu valoare de semnificant pentru destrămarea şi compromiterea iluziilor. De aici încep : realismul lui Liviu Rebreanu, confruntările şi violenţa a-cestora, motivele predilecte, printre care frica, spaima, neliniştea morţii, ireconciliabile conflicte în planul raporturilor uman-sociale sunt de cercetat şi interpretat în latura lor tragică. Fiindcă, sunt sigur, *tragicul este una dintre dominantele operei de rezistenţă a acestui mare creator de lumi şi destine.* E momentul să adăugăm un text avînd acelaşi titlu *(Idilă de la ţară),* publicat în 1912 în *Cosinzeana* şi în volumul III *de Opere* (ediţia Niculae Gheran — Nicolae Liu), unde satul e privit fără menajamente, in spiritul aceluiaşi „naturalism" care explică natura şi viziunea prozatorului interesat de conflictele satului şi de implicaţiile acestora.

67
Se schiţează, în această perioadă, destine urmărite de amintiri, de trecerea anilor, o atmosferă ce prefigurează abia viitoarele *scene (Glasul inimii),* sau conflicte care izbucnesc, mistuind şi răscolind, pe fondul unui peisaj ce sugerează atmosfera *(Ofilire).* Amintirile lui Codrea, automatismele fostului ostaş timp de doisprezece ani, sau drama Savetei (proiecţia unui peisaj care anun- . ţă şi desemnează atmosfera : „Luna zîmbeşte ca un om nepăsător şi se ascunde la spatele unui nour negru ca jalea") par deocamdată simple exerciţii, aşa cum e încercarea de* portret *(Talerii),* amintind de *Virvoara,* por-tretul-fiziologie din nuvela lui Ion Agârbiceama. Debu-tînd ca o povestire (moş Costan, o variantă a unui Codrea, cu amintiri despre anii petrecuţi în armata imperiului, povesteşte despre o dramă încheiată tragic în numele iubirii mistuitoare şi necruţătoare), *Cîntecul iubirii* este istoria unei drame pasionale. întîlnim de data aceasta un personaj dintr-o serie devenită constantă pentru nuvela lui Liviu Rebreanu. Luca Feldrihan trăieşte iubirea, urmînd unei predestinări, omorînd în numele acestei iubiri şi acceptînd o inexorabilă sentinţă. Reacţiile sunt violente, brutale, instinctuale („Dar cînd s-a depărtat locotenentul, iarăşi am văzut bine cum i s-au încleştat pumnii, cum a scrîşnit din dinţi *ca, o fiară. . ."* s.n. LV.), iar finalul e în căutarea aceloraşi echivalenţe pentru realizarea unei atmosfere dominate de semnul tragicului : „Noaptea se revărsase domol, pe nesimţite, şi învăluise pămîntul în haină de jale"). Suntem în faza elaborării unui scenariu unde mişcarea personajelor, tensiunea, crescendo-ul tramei ne permit să recunoaştem nu doar o simplă recuzită ci un mod de a privi exploziv, direct comportamentele şi mişcarea fiinţelor ultragiate.
Suntem, prin data apariţiei unor texte precum cele de mai sus, la începutul carierei lui Liviu Rebreanu (1908—1909). Nu întîrzie însă să apară texte care, cel puţin sub specia pregătirilor şi a viitoarelor certitudini, sunt elocvente. în primul rînd e nuvela *Răfuiala,* unde conflictul şi reacţiile personajelor anunţă un discurs de
alte proporţii : romanul *Ion.* Scriiterul confirmă de data aceasta prin siguranţa picturii atmosferei (interiorul, peisajul de iarnă, privirea personajului torturat şi obsedat de gelozie), prin sondarea unei psihologii aparent elementare (Toma Lotru). Suntem în centrul unui univers autentic, în plan analitic, cu mişcarea frenetică a vieţii, în ritmurile unei lumi ce pun în lumină tensiunea întregii nuvele, ca scenariu şi tramă narativă. Mînia, spaima, obsesia, pasiunea, spectacolul nunţii, reacţiile personajului, urmărite după modelul prozei naturaliste (comportament, tulburări, gesturi elementare etc.) se întîlnesc în istoria acestei „răfuieli" provocate de gelozie, izbucnire violentă pe fondul unui peisaj aproape hieratic de iarnă. Mînia sau spaima sunt adesea generatorii unor stări de tensiune maximă în prozele acestei perioade. E drept, reacţia pare simplificată prin elementarismul ei sau prin înregistrarea unor stări ce stau sub semnul fiziologicului. Cu toate acestea, nuvela e prima în seria unor certitudini mai ales prin atmosfera compusă atent, de la prima mişcare a tramei (încăperea, geamurile, figurile de gheaţă, o anume hiperbolizare a naturii prin provocarea contrastelor etc). S-ar părea că suntem în plină *proză expresionistă* şi justificările nu lipsesc. Căutarea unor stări-îimită, îngroşarea voită a liniilor portretelor, contrastul, o viziune aparte a naturii, animarea ei, succesiunea unor elemente cu valoare de simbol ţin de expresionism, ca şi stările de spaimă, sau apariţia unor personaje ciudate (Gavrilă Boroiu : „Un om sălbatec la căutătură"), amintind de straniul Şuta

din nuvela lui Pavel Dan *Priveghiul.* Se aude în *Răfuiala* un ţipăt în-spăimîntat al pămîntului şi al oamenilor şi nuvela ră-mîne memorabilă nu doar pentru că pregăteşte construcţia monumentală a romanului *Ion.*
Suntem implicaţi într-un univers conflictual asemănător în *Nevasta* (spectacolul morţii, al înmormîntării, grotescul scenelor de înmormîntare, bocetele, ultragierea femeii căsătorite după considerente străine oricărui

sentiment), proză ce aminteşte şi ea- de un alt text al lui Pavel Dan, *Inmormintarea lui Urcan Bătrînul,* sau în *Hora morţii,* unde reprezentarea războiului e-[!] secundară, şi mai importantă rămîne imaginea grupului dus spre front, asociindu-ne grafica expresionistă. Liviu Re.-breanu e acum în apropierea marilor nuvele cărora nu le e străină perspectiva amplificată a expresionismului,

(1985)

VOCAŢIA NUVELISTULUI

Proprietăţile nuvelei se confirmă treptat într-o proza nu lipsită, cum spuneam, de oscilări sub specia conflictelor, a discursului şi a sintaxei naraţiunii. Influenţe provenite dinspre o literatură minoră, ca viziune şi ca resurse artistice, tezistă şi minată de obsesia demonstraţiei cu orice preţ, au lăsat urme în textele de inspiraţie rurală sau în nuvele epuizate înainte de a se fi constituit ca structură semnificativă, avîrid să tiansmită revelatoare sensuri umane. Aspiraţia lui Liviu Rebreanu la o literatură capabilă să analizeze straturile adinei ale existenţei sau, cum nota într-o filă de *Jurnal* din 1927, „de-a aprofunda un conflict sufletesc" se realizează în nuvelele cele mai izbutite în ordinea descoperirii unor personaje viabile, psihologic vorbind, şi a organizării unui discurs narativ complex, echivalent superior al destinelor şi al istoriilor narative constituite. Suntem în răstimpul unui deceniu, 1910—1920 (cu excepţia cîtorva texte doar), cînd se scriu şi publică (în reviste sau, direct, în volume) nuvelele cele mai importante pentru cariera unui nuvelist ee-şi dezvăluie mecanismele producerii şi ale întemeierii *operei.* Odată cu apariţia romanului *Ion* (1920), Liviu Rebreanu devine *romancierul* şi sunt absolut neînsemnate prozele de tipul schiţei sau al nuvelei elaborate ulterior. Interesant e că ele sunt producţii inferioare, mai apropiate._de anecdotă decît de condiţia şi de poetica nuvelei.sau schiţei.

n

Treptat motivele se reduc la cîteva, avînd, tot mai pronunţat, valoarea unor dominante structurante. Spaima, singurătatea („Omul e o lume completă şi puternic izolată de toate celelalte lumi omeneşti"), violenta izbucnire a „fiarei" ne situează, cum se poate uşor deduce, în contextul unei proze în care recunoaştem investigaţia „naturalismului", a literaturii de analiză şi, mai cu seamă, a expresionismului atît de fascinat de conflicte ireductibile, de amploarea unor reacţii şi de măştile groteşti ale unor fiinţe ultragiate, revoltate sau înfrînte tragic. Liviu Rebreanu deţine calitatea, absolut indispensabilă, a observaţiei acute, sensibile la lumile infinitezimale, iar *privirea* statuează condiţia de a fi a prozatorului, inventînd lumi şi aflînd echivalenţe, în discurs, ale unei lumi manifestate în ipostaze dintre cele mai felurite.
O nuvelă ca *Proştii* ilustrează în mod remarcabil disponibilităţile prozatorului : cunoaşterea psihologiei ţărăneşti (este una dintre cele mai elocvente analize care înregistrează cu fineţe comportamentele, mişcarea interioară şi inimitabila reacţie a ţăranului transilvănean), compunerea unei atmosfere (gara, dealurile, ameninţătoare şi gata să se anime precum nişte personaje fantastice şi terifiante, coroanele plopilor : „ca nişte mîini ameninţătoare", luminile şi umbrele fantomatice etc.) şi regizarea unui admirabil spectacol al aşteptării, tăcerilor (mai ales intervalele tăcerilor dobîndesc în sintaxa remarcabilă a textului o valoare aparte) şi spaimei. Totul este pus în serviciul acestui motiv, *spaima,* şi de aici declanşarea unui sistem de referenţi pentru stările lui Nicolae Tabără, ţăranul plecat într-o aventură eşuată. De fapt, finalul nuvelei este mult mai puţin izbutit şi influenţele (suntem în 1910, cînd apare nuvela) sămănătorismului şi poporanismului "dau sfîrşitului nuvelei o anume

ostentaţie, sub tensiunea generală şi sub valoarea analizei realizate. Probabil că încă în nuvele Liviu Rebreanu exersează rigorile şi dificultăţile unui discurs ce depinde de aflarea unui *ritm,* a unei prime mişcări într-o partitură scrisă cu atenţie şi cu minuţie. E ceea ce se remarcă în *Dintele.* Iată începutul : „într-o noapte,

72

dăscăliţa Aglaia Bujor se trezi leoarcă de sudori, ge-mînd şi bîiguind ca un om bolnav". Acordurile dintre starea femeii ce-şi descoperă vîrsta, singurătatea şi dezamăgirile şi atmosfera generală a unei dimineţi cenuşii (frica e din nou motiv : „. . .o frică neînţeleasă") sordide, urîte (avem să aflăm în *urît* o stare şi o dominantă nu doar în nuvele ci şi în romane) sunt remarcabile. Ne-liniştea şi bovarica reacţie a femeii se regăsesc şi în alte proze precum la Mihail Sadoveanu, Cezar Petrescu, Gib I. Mihăescu etc. Interiorul şi peisajul intră în „conspiraţia" spaimei, se animă, atrăgînd din nou atenţia asupra înclinaţiei lui Liviu Rebreanu spre pictura atmosferei în conformitate cu *poetica preferată a expresionismului* (geamurile, „ca nişte lespezi" ; umbrele ciudate ale nopţii ; interiorul : „Numai cuptorul, culcat într-un colţ ca un bivol, se holba neclintit spre fereastră" ; ceaţa ; siluetele caselor şi ale bisericii etc). Gustul pentru un sistem de comparaţii şi metonimii este evident şi nuvelistul trece dincolo de observaţia „rece", impersonală a prozei realiste spre o viziune gravă, violentă, hiperbolică, în căutarea unor elemente care să constituie atmosfera şi să *sugereze* starea unui personaj de nuvelă. *Obsesia, spaima* şi revelaţia unei existenţe cenuşii, banale, epuizate se regăsesc prin proiecţia subiectivă a personajului. Lumea există astfel din unghiul personajului iar neliniştea acestuia produce semnele unui fantastic interior încheiat astfel : „în casă se zvîrcoleau o linişte adîncă şi un suflet amărît. în aer sfîrîia, se marina vremea. . .".

într-un univers unde stăpînesc spaima, umilinţele şi nesiguranţa, Liviu Rebreanu produce cîteva nuvele de natură să surprindă la prima vedere. E vorba de *lumea mahalalei,* de fiinţe decimate de sordidul şi promiscuul acestei condiţii. Vagabonzii, borfaşii, proxeneţii, anunţă o literatură şi e de remarcat faptul că Liviu Rebreanu are o evidentă siguranţă în surprinderea acestei faune şi a reacţiilor ei. Meritul scriitorului e de a fi evitat simplificările şi de a fi descoperit o umanitate aşa cum o va înfăţişa la noi George Mihail Zamfirescu. Obsesia morţii, a sîngelui (sunt imagini care vor reveni, precum

73

aceasta ; „. . .cu paşi de plumb, ca o vita care mierie la zalhana"), a măştilor şi a untului se află nu numai în *Golanii,* excelent scrisă de altminteri, sau în *Culcuşul.* Să precizăm acum că scriitorul are certa'înclinaţie'spre pictura: oraşului, a străzii bucureştene. în *Culcuşul* înregistrăm o panoramă evident înrudită cu a picturii expresioniste : „Din depărtare însă se strecoară pîhă' aici respirarea tihnită a oraşului înfumiirat, care semăna cînd cu vuietul unei ape adînci, cînd cu vîjîitul unui vînt de furtună, cînd cu mugetul trudit al unui dobitoc uriaş" iar plăcerea unor itinerare pe străzile Bucureştilor ţine de un sistem de referinţe propriu scriitorului citadin. Poezia străzilor şi rezonanţa unor' vechi străzi bucureştene trimit spre o literatură a Bucureştiului de pîriă la Mateiu I. Caragiale, cu seducţia şi farmecul oraşiiTui.

E de remarcat, în cazul acestor texte, siguranţa compoziţiei şi a discursului, o mai exactă situare a fiecărui detaliu şi regizarea unui spectacol dominat de *mimesis.* Sub semnul acestuia sunt consemnabile' nuvelele dar mai cu seamă *schiţele* despre *lumea micilor slujbaşi* dintr-o tipologie variabilă, cu puncte de plecare în proza lui Cehov sau a lui Dostoievski. Scriitorul e aici în plină tradiţie şi ar fi să pomenim doar pe Mihail Sadoveanu, Ion Agârbiceanu, Cezar Petrescu. *Ocrotitorul, Norocul, Cumpăna dreptăţii, Omul mic şi oamenii mari,* iar într-o ordine care stabileşte o altă ierarhie : *Ghinionul, Cuceritorul* (cu „şefi şi subşefi" de „biurou") sunt ' proze scrise cu o mai mare siguranţă dar şi cu o anume superficialitate: Poate că cel mai important element — sub specia esteticului — este filiaţia caragialeană. Modelele, sigur, pot fi aflate în afara literaturii române (mai ales Cehov), dar pre-zenţa tutelară a lui I. L. Caragiale este cea mai pregnantă ca atmosferă, spaţiu narativ şi gust pentru spectacolul complet, pentru ipostaza *inimesis-ului.* Din nou, remarcabilă este „geografia" străzilor bucureştene, nu fără sugestia, pentru cititorul tentat de un atare periplu, pentru culoarea şi farmecul oraşului intrat în sistemul de mituri ale prozei româneşti. în fine, un text, cred, ar avea dreptul la o menţiune : *Cinema* (publicat în volum

74

abia în 1959). Liviu Rebreanu desemnează şi compune cu o siguranţă de-a dreptul uimitoare. Sala de cinema unde se prezintă un film în minunata şi memorabila sa perioadă cînd încă nu apăruse sonorul.

Pianul, vocea vînzătorului de rahat şi de alune americane ; orchestra şi, mai apoi, secvenţele unei melodrame, care ne reîntoarce, acum, la lectura noastră de azi, la un timp mirific al poveştilor sentimentale ; orchestra „napolitană" şi din nou pauză şi din nou vocea vînzătorului sunt ale unei compoziţii unde sintagmele realizează cu adevărat un spectacol în cel mai pretenţios înţeles al cu-vîntului. Liviu Rebreanu îşi deconspiră *poietica* textelor prin nuvelă şi schiţă, prin *modele* şi prin aventura unei scriituri care deschide privirea spre tainica zbatere a-unui om ce-şi caută energii, încredere şi tăria pentru temeiurile superioare ale operei.

Iar printre argumentele acestei întemeieri de mari opere sunt nuvelele, cîteva doar, depunînd mărturie prin rigoare şi prin relieful unor destine ce se nasc din tensiunea unui discurs epic autentic. Sunt nuvele precum *Hora morţii, Catastrofa* şi, cea mai izbutită, *Iţic Ştrul, dezertor.* Un alt text, avînd dispunerea şi ordonarea proprii romanului, *Calvarul,* are o valoare pur documentară, să-i spunem astfel, şi avem să-l cităm doar în virtutea unor motive înrudite sau identice. Se proiectează, cum vom vedea, umbrele războiului şi consecinţele a-cestuia : *„ca o uriaşă pasăre de pradă"'.*

(19S5>

,...CA O URIAŞĂ PASĂRE DE PRADĂ"

Într-un climat politici dominat de izbucnirea primului război mondial, şi încărcat de tensiune, în aştep-tarea deciziei dorite de majoritatea covîrşitoare a ţării, intrarea României în. război în numele unor idealuri supreme a provocat reacţia scriitorilor nu doar în publicistică sau în febra marilor adunări populare. Evenimentul va dinamiza conştiinţele, şi sub imperiul comunicatelor, al primelor ecouri aduse din „linia întîi" nu întîrzie o literatură care sublinia consecinţele, dramele şi implicaţiile uriaşului conflict declanşat. E drept că proza şi, într-o oarecare măsură, dramaturgia vor descifra sensurile evenimentelor mult după ce semnăturile pe tratate au ratificat o nouă geografie politică, iar în ce ne priveşte au consfinţit aspiraţiile unei naţiuni înstrăinate între graniţe abia prăbuşite la capătul unei în-cleştări cu grave şi tragice mărturii.

Există în literatura de după primul război mondial, şi fenomenul e valabil nu doar la noi, o obsedantă căutare a unor răspunsuri, chinuitoare întrebări asupra şanselor unei umanităţi trecute prin mari şi copleşitoare suferinţe. Cînd în 1919 Liviu Rebreanu considera evenimentul, încă atît de viu în viaţa şi în memoria oamenilor, o tragedie uriaşă, el se găsea în perfectă consonanţă cu marile conştiinţe ale epocii şi, în primul rînd, cu scriitorii. „Războiul — scria Liviu Rebreanu în acel „Avertisment" al autorului la „romanul" *Calvarul* — este o tragedie uriaşă alcătuită dintr-o complexitate de tragedii mărunte. Cîte milioane de oameni a înghiţit

măcelul, atîtea milioane de drame a stîrnit în lume, unele zdrobind numai trupurile, *altele strivind sufletele"* (s.n. I.V.). Constatarea poate fi regăsită în viziunea cutremurătoare a unor scriitori ca Henri Barbusse (romanul *Focul* apărea chiar în timpul războiului, în 1916), Ernst Jiinger, Erich Măria Remarque, E. Hemingway, dar şi în atitudinea unor creatori atraşi de apelurile epocii (Curzio Malaparte, bunăoară, se angajează, la şaisprezece ani, ca voluntar). în ce priveşte atitudinea scriitorilor noştri, avem să regăsim o lucidă estimare a războiului, un examen care, în ciuda idealurilor visate, nu poate eluda drama unor destine, mişcarea copleşitoare a evenimentelor şi repercusiunile lor asupra unei umanităţi suferinde. Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Mihail Sadoveanu, Ion Agârbiceanu, Felix Aderca, Victor Ion Popa, Cezar Petrescu, Gib I. Mihăes-cu şi mulţi alţii vor scrie *imediat,* dînd curs unor comandamente interioare, sau vor reveni, beneficiind de *distanţa* timpului şi a confruntărilor ulterioare războiului, pentru a recrea nu atît faptele cît mai cu seamă dramaticele implicaţii pentru o lume ce continua să poarte semnele rănilor necicatrizate.

Sufletele strivite, despre care scria Liviu Rebreanu, pregătindu-şi cititorul pentru lectura unor pagini concepute după modelul cunoscut şi de mult consacrat al „restituirii" unor file din jurnal, — confesiune a unei fiinţe aflate în pragul unei hotărîri tragice, sunt ale foştilor combatanţi sau ale milioanelor de oameni înşelaţi de perspectiva, repede spulberată de realitate, a unei lumi reînnoite după suferinţele unei atari încercări. *Războiul e în proza sa o realitate totdeauna tragică,* văzută din unghiul unor destine mişcate de forţe inextricabile, zdrobite fără milă de un mecanism neiertător. Să precizăm că Liviu Rebreanu se înscrie în categoria prozatorilor angajaţi direct prin nuvele apărute în plină desfăşurare de evenimente : *Hora morţii,* (1916), *Catastrofa* şi *Calvarul* (1919), *Iţic Ştrul, dezertor* (1920), pentru ca una dintre capodoperele sale, *Pădurea spînzura-ţilor,* să apară în 1922. Avem să înţelegem astfel prezenţa acută a unor motive, constanţa lor şi mistuitoarea

aplecare asupra fiinţelor prinse în angrenajul teribil al războiului. Evident, romanul abordează motivul sub specia implicaţiilor lui în conştiinţa şi în psihologia unor oameni pentru care drama lucidităţii dă o dimensiune aparte unui fenomen analizat acum nu numai prin spectacolul mişcării colective, al tranşeelor, al atmosferei agonizante, generate de suferinţe şi de cortegiul gravelor dereglări ale existenţelor.
Poate că nu este lipsită de justificare invocarea unui text din 1920, *Fiara,* unde surprinderea unei reacţii ce nu mai poate fi dominată şi controlată de conştiinţă (a-tracţia pentru sînge, irepresibila trezire a „fiarei") nu e străină de comportamentele unor oameni urmăriţi de scriitor în planul direct al luptelor. Pe de altă parte, una dintre dominantele destinului lui Apostol Bologa, *iubirea,* sentiment al eliberării şi al salvării sub specia morală, e prefigurată într-o oarecare măsură în *Hora morţii* (soluţia la conflictul dintre Ion Haramu şi Bo-roiu), în zbuciumul protagoniştilor din nuvela *Iţic Ştrul, dezertor* sau în reflecţiile lui Remus Lunceanu, poetul ajuns în pragul sinuciderii, despre suprema salvare prin iubirea dintre oameni : „Numai iubirea întreţine viaţa, o întăreşte, o încurajează să poarte jugul". Eroul din *Calvarul* trăieşte, aidoma nefericitului protagonist al nuvelei *Iţic Ştrul, dezertor,* sub presiunea suspiciunilor. Or tocmai îndoiala, neîncrederea, suspiciunea dobîndesc în prozele inspirate de război valoarea unui semnificant al aventurii morale, al dramei interioare infinit mai greu de suportat decît ororile tranşeelor.
Nuvelistul nu se dezminte în textele pomenite, cum, de altminteri, în *Pădurea spînzuraţilor,* atunci cînd înregistrează în ipostaza de observator reacţiile şi comportamentul oamenilor, *teama şi treptata insinuare a morţii. In* ultimă analiză, nuvela *Hora morţii,* înrudită cu texte mai vechi prin conflictul generat de iubirea pentru o femeie (Ion Haramu se va căsători cu Ileana, în timp ce Boroiu, sărac dar iubit, va rămîne cu regretul neîmpli-nirii), stă sub semnul spaimei lui Ion Haramu. Moartea cutreieră, desfigurează, iar spectacolul celor duşi spre front în vagoanele de vite pare reproducerea — prin su-
■?S
gestie — a lucrărilor de grafică ale artiştilor expresionişti germani („Şi în duduitul maşinilor se amestecă jalm'c chiotele şi cîntecele ostaşilor trudiţi, *ca behăitul unei turme de oi duse la -zalhana"* — s.n. LV.). Agonica spaimă a masei, leit-motiv.ul morţii, peisajul devastat ca după un cataclism, scenele care amintesc reprezentări de coşmar intră în legătură, prin natura discursului şi prin alegerea atentă a enunţurilor cu valoare de semnificant, cu descrierile : „Stîlpii de telegraf însemnează grăbiţi, cîte-o dungă neagră pe crîmpeiul de cer vînat-în--chis ce priveşte blînd, cu ochi de stele tremurate, la ostaşii mgînduraţi". Se înmulţesc, firesc, scenele care au priveliştea propriu-zisă, a războiului, cu marşuri de noapte, comenzi, convoaie cu sunetele ce echivalează, precum într-un scenariu, succesiunea agitată şi tulburată de i-magini.
Concepută după rigorile nuvelei şi situînd în primul plan al tramei o biografie *(Catastrofa* este un „roman" al unei comunităţi ce-şi caută identitatea şi argumentele în jocul absurd, paradoxal şi aparent inexplicabil al evenimentelor războiului), istoria vieţii şi a sfîrşitului tragic al lui David Pop, tihnitul ofiţer de rezervă din Năsăudul bine cunoscut prozatorului, proza este, totuşi, un text-demonstraţie. Invocată frecvent, cred, însă, că numai legăturile existente (în devenirea tramei) cu romanul din 1922 au justificat opiniile elogioase adesea Demnă de reţinut e doar compoziţia prin stabilirea relaţiilor cu celelalte două personaje : Alexe Candale şi Emil Oprişor, avînd rolul unor referenţi pentru evoluţia unei conştiinţe confruntate cu realităţile unui război care nu poate eluda apartenenţa eroului (David Pop) la o comunitate naţională inclusă în mecanismul absurd şi monstruos al imperiului. Poate că sunt de reţinut doar cîteva pasaje unde sistemul de semne are funcţia de a provoca zbuciumul protagonistului acestei nuvele (entuziasmul şi euforia primelor victorii ale armatelor impe-riale ; întâlnirile, succesive, şi în momente de natură să justifice, parţial, deruta interioară a eroului, apariţia lui Alexe Candale şi, apoi, a lui Emil Oprişor). Ca o uriaşă farsă, combinînd implacabilul, grotescul şi întâmplarea, cu
79
jocul ei fără noimă, moartea lui David Pop este lipsita de eroism şi poate acesta e termenul principal pentru o demonstraţie de scriitor lucid pînă la urmă şi credincios unei logici decise de natura tramei.
Ceea ce e de reţinut din romanul *Calvarul* e, desigur, nu formula, cunoscută şi adesea utilizată (găsirea unor file de jurnal-confesiune : „un teanc de file stropite cu sînge" ; supralicitarea autenticităţii ; sugerarea autenticităţii documentare prin nume precum Petre Carp, Marghiloman ; precizări despre conservarea textului cu minime intervenţii de ordin stilistic etc), ci desemnul portretistic atît de apropiat de al unor personaje dintr-o serie tipologică foarte bine cunoscută literaturii interbelice. Remus Lunceanu ne aminteşte de personajele lui Cezar Petrescu sau ale lui Gib I. Mihăescu, de reacţia lor la impactul cu ororile şi cu dezamăgirile unui război văzut şi ca un răscolitor de energii şi de noi valori morale. Sigur, destinul are un caracter aparte prin biografia *âe* ardelean intrat într-un mecanism ce-l respinge şi apoi îl supune suspiciunilor. Remus Lunceanu este un înfrânt, aşa cum vor fi şi eroii

din *Întunecare,* din *Ultima noapte de dragoste, întîia noapt^ de război,* din *Ochii strigoiului.* Asemănările sunt mult mai numeroase şi prin spectacolul dezastrului, panicii, refugiului în Moldova, disperării, oportunismului, laşităţii, lipsei de demnitate, aspecte întîlnite în literatura unor scriitori angajaţi prin conştiinţele lor în fixarea unei imagini defel eroice sau fals patetice a războiului. Nu e mai puţin adevărat că acest „roman" conceput după rigorile genului (ordinea celor zece capitole, denumirea lor, alternanţele şi simetria) anunţă proiectele şi eforturile unui veritabil constructor pentru dimensiunea romanului ce va urma de-acum înainte.
Dar marea, autentica nuvelă este *Iţic Ştrul, dezertor,* operă concepută polifonic, prin concentrarea tuturor elementelor infinitezimale : iarna, bulgării de pămînt acoperiţi de zăpadă, intervalele extraordinare ale *tăcerii,* semn esenţial al spaimei, al unui monolog interior în-

conjurat de referenţi exact numiţi. E „o ameninţare neînţeleasă" (motivul e fixat astfel) ; e frica şi „un urît mare" şi e treptata insinuare a groazei : „Groaza cea mare (.. .) ca o *fiară la pîndă"* (s.n. LV.) Sunt apoi gesturile, dezarticulate, proiectate pe un decor de tragedie ce se „rosteşte" prin conotaţiile tăcerii. în sfîrşit, e războiul, *„ca o uriaşă pasăre de pradă",* într-o operă memorabilă. Ea dă ' incontestabila încredere într-un mare
(1985).

|—c. MC

FASCINAŢIA CONSTRUCŢIEI EPOPEICE

Continuînd şi confirmând o tradiţie literară prezidată de ideea finalităţii estetice şi etice a creaţiei, Liviu Re-breanu se menţine, nu fără ezitări (în nuvele) şi cu transgresări fireşti (în romane), în limitele deschise ale realismului, profesînd un crez estetic animat de sensurile morale ale operei, precum şi de valoarea umană a mesajului comunicat »unui receptor niciodată neglijat sau — cu atît mai puţin — ignorat. „Scriitorul — notează Liviu Rebreanu — trebuie însă judecat în valoarea lui artistică şi morală", cele două ipostaze fiind nu o dată afirmate din perspectiva creaţiei, a demersului atît de laborios şi de torturant al scrisului. O spune tot prozatorul, vorbind despre condiţia supremă a profesiunii de scriitor, motiv de frecvente şi de elocvente reflecţii : „singura care dă un adevărat rost vieţii".
Independent, însă, de confesiuni şi de declaraţii caracterizate prin sobrietate şi absolută sinceritate, Liviu Rebreanu crede în mesajul operei, termenii paraliterari sau cei paratextuali, importanţi şi aceştia din unghiul pragmaticii operei, fiind totuşi secundari în raport cu opera propriu-zisă : „Opera literară — ţine să precizeze romancierul — se explică prin ea însăşi sau nu se explică deloc". Iată de ce mi se pare că recursul la mărturisiri, interviuri, „Jurnal" etc, deşi important pentru restituirea sau re-facerea *poieticii* unei vaste lucrări narative, nu substituie comentariul la text, mai elocvent decît eseurile sufocate de aspecte contextuale(prea numeroase în ultima vreme) sau de referenţii externi ai unei mari opere.

în prelungirea unor experienţe, precum aceea a lui Ioan Slavici sau a lui Ion Agârbiceanu, ratificînd prin totalitatea reprezentărilor produse tendinţele realismului românesc, plurivalent şi extrem de bogat ca manifestări în perioada interbelică, neezitînd atunci cînd e vorba de proclamarea pedagogiei literaturii, a etosului consubstanţial creaţiei, Liviu Rebreanu realizează una dintre cele mai dramatice experienţe artistice aflate sub protecţia mitului creaţiei şi al creatorului ce se supune, deliberat, unui efort teribil, unui act de supremă elaborare şi dăruire. Ca demers existenţial, creaţia se dezvăluie în toate articulaţiile ei, în etapele procesului mobilizator de energii, ca zbuciumată asumare a genezei sau a sacrificiului. E chiar sensul absolut al eposului produs de un Homer ce se reîntoarce spre auditoriul său, contopindu-se cu acesta într-un sublim anonimat de rapsod. Sau, cum se exprimă Pompiliu Constantinescu : „. . .creatorul e un arhitect, căruia nu i-a rămas pe frontispiciul operei decît iscălitura". Recursul la *Mărturisiri* şi la filele *Jurnalului,* referinţele, adesea revelatoare pentru studiul operei, din „dosarele" romanelor sunt de natură să deseneze diagrama unei *poetici* obsedate de ideea unei vaste construcţii narative, controlate şi proiectate de un spirit ordonator, stăpînind spaţiile epice ce se succed sau alternează în virtutea ritmurilor şi fluenţei temporale inseparabile de condiţiile specifice eposului. „Magia mitului artistic", despre care vorbeşte întru totul sugestiv acelaşi Pompiliu Constantinescu, este exprimarea ideii însăşi a creaţiei supravegheate de planurile fundamentale ale *diegesis-ului* şi ale *mimesis*-ului, de programul unui narator investit cu misiunea evocării

şi restituirii unei lumi tot atît de fascinante şi de noi precum lumile originare în istoria unei colectivităţi aduse la lumina istoriei şi ratificate de mişcare'! orei istorice.
Liviu Rebreanu proiectează şi construieşte la scara eposului, urmând unei viziuni atotcuprinzătoare, tinzînd spre cosmieitatea edificiului narativ conceput ca reprezentare a lumii în totalitatea şi noutatea sa, în mişcările legilor proprii. G. Călinescu vorbea despre „decur-
83
gerea" epopeică a romanului *Ion* şi despre compoziţia în *cinturi* „vădit cadenţate în stilul marilor epopei *(Liviu Rebreanu,* colecţia „Jurnalului literar"), caracteristici definitorii pentru *Ion* precum şi pentru seria romanescă ulterioară : *Pădurea spînzuraţilor, Răscoala,* sau pentru fermecătoarele „nuvele" din *Adam si Eva.* Astfel avem ■să înţelegem comunicarea unui model : Mihail Sadovea-nu, un autentic *colos* în opinia lui Liviu Rebreanu, singurul în proza românească — remarcă tot autorul lui *Ion* — care a izbutit „să *creeze complet o lume nouă" (Jurnal,* I). Evident, nu e vorba de un simplu elogiu a-dus lui Mihail Sadoveanu, ci de o judecată pătrunzătoare, situată în imediata apropiere a *poieticii* atît de
agitate şi de zbuciumate a operei lui Liviu Rebreanu. De altminteri, o precizare făcută în textul *Mărturisirilor* din 1932 e de natură să ne convingă despre faptul că prozatorul proceda în virtutea unor criterii estetice a-sumate organic : proiectul unui epos înseamnă edificarea unei *alte* lumi, noi, guvernate de legi proprii, imanenţa unei atari construcţii fiind dată de mişcarea interioară a vieţii, de dialectica existenţei surprinse în înfăţişările ci esenţiale.
De aici o *poetică a epopeei,* fascinaţia liniilor vaste ale unei alcătuiri cosmice compuse din cînturi, din episoade şi dintr-o umanitate antrenate într-un imens şi impresionant spectacol al vieţii. E o poetică inspirată de modelul sadovenian, de epopeea lui Lev Tolstoi, *Război şi pace,* de *Don Quijote* şi de *Suflete moarte.* încă din august 1938, *Jurnalul* scriitorului înregistrează un proiect ambiţios pentru un roman-epopee, *Păcală şi Tîndală,* asupra căruia va reveni cu detalii în însemnările din martie 1940, trimiţînd la cei doi mari scriitori, Cervan-tes şi Gogol : „Aş dori să fie într-un fel — notează Liviu Rebreanu — opera mea cea mai reprezentativă, matură, dacă s-ar putea, o epopee a vieţii româneşti". Scenariul sugerează şi anunţă o construcţie proteiformă şi heteroclită ca voci, dominante fiind, în ordinea coordonatelor operei, adevărul şi compromisurile morale ale
unei lumi, cu alte cuvinte ipostazele general-umane, liniile absolutizate şi extrase dintr-un sistem de referenţi •externi ale unor atitudini ce se sustrag tipologicului şi tendinţei de individualizare caracterologică.
Romancierul promitea o construcţie narativă menită să re-facă şi să re-ordoneze o lume văzută în dialectica unor motive esenţiale şi în înfăţişări multiple, de la manifestările grave la cele parodice, amintind, pînă la un punct, de precursori, precum Ion Budai-Deleanu, Ioan Slavici şi Ion Agârbiceanu (la ultimul, romanele *Sectarii* şi *Răbojul lui Sfîntu Petru)* şi anunţînd — e aspectul cel mai important şi mai semnificativ pentru devenirea realismului prozei româneşti — iniţiativele unui scriitor atras de viziunile grave, tulburate, violente ale expresionismului şi ale unui realism mitic, Pavel Dan. Proiectul său pentru un roman-epopee, absorbant şi proteic, *Ospăţul dracului,* şi fragmentele dintr-o construcţie unde parodicul, satira şi grotescul dau tonalitate viitoarei opere, *Copiii zilelor noastre,* indică o direcţie şi reclamă o privire critică convinsă de existenţa unor constante literare.
.Astfel conceput, poemul epopeic al lui Liviu Rebreanu celebrează în succesiunea paginilor/cînturilor atitudini existenţiale fundamentale ; el se scrie treptat, sub semnul unui conflict predominant tragic, interpretat de destine care reprezintă colectivităţi angrenate de forţele ineluctabile ale istoriei şi ale raporturilor sociale, de mecanismele inexorabile ale vieţii şi ale morţii. Ţipătul sfîşiat al naturii şi reacţiile unor fiinţe mistuite de legile erosului în *Răfuiala;* ameninţătoarele timbre ale evenimentelor implacabile în *Catastrofa*; inextricabila desfăşurare a spectacolului absurd al războiului în *Iţic Ştrul, dezertor,* cu sentimentul spaimei şi al groazei „ca o fiară la pîndă" ; alternativele morale, defel eludabile, •ca şi zbuciumul conştiinţei în *Pădurea spînzuraţilor* (o carte „de suflet" pentru romancier) ; explozia ţărănească şi declanşarea urii ţărăneşti în virtutea unor comandamente generate de raporturile sociale în *Răscoala* statuează liniile unei viziuni epopeice. *Timpul, ca dimen-*
85
siune esenţială a eposului, produce tragicul, iar în cazul operei lui Liviu Rebreanu destinele sînt dirijate de mecanismul unui atare timp tragic prin definiţie.
Secţiunea centrală a epopeii lui Liviu Rebreanu *o* constituie *Ion* şi aici manifestările existenţiale definitorii pentru umanitatea înfăţişată sînt celebrate în ritmul şi în alternanţele proprii

unei epopei. Ceremonialul vieţii, al muncii, al vîrstelor, al anotimpurilor ; mişcarea amplă a fiinţei cutremurate de semnele existenţei ; aspectele universului cotidian, infinitezimal („Decurgerea romanului — comentează G. Călinescu în studiul critic închinat lui L. Rebreanu — este epopeică şi prin neînsemnatele evenimente familiale din casa lui Herdelea autorul cîntă familia") ; interferenţele de viziune na-turalistă/zolistă şi de realism ridicat la dimensiunea miticului ; semnele unei lumi interpretate şi transpuse polifonic aparţin unei realităţi înfiorate de mărturiile grave ale vieţii şi morţii ca într-un uriaş spectacol Arhitectonica operei e supravegheată de o conştiinţă artistică în continuă confruntare cu manifestările ireductibile ale vieţii. Satul şi familia ; colectivitatea şi vocile cu funcţii premonitorii ; zilele muncii şi ale pămîn-tului ; ritualul unei lumi care crede în ceremonialul chemat să oficieze în momente decisive ale existenţei ; lumea ca un teatru al ambiţiilor, căderilor, suferinţelor, pasiunilor ; pitorescul şi parodicul în reprezentarea „inteligenţei" transilvănene (familia lui Zaharia Herdelea) ; fiinţele dominate de semnele erosului ; strategia narativă a trecerilor de la o ipostază la alta a lumilor create sînt pagini din acest poem-epopee.

„Scrisul — mărturiseşte Livîu Rebreanu — este pentru mine o muncă grea. O problemă de conştiinţă. Port în mine această conştiinţă a scrisului de la care nu voi abdica niciodată". O torturantă luptă cu fiecare cuvînt dintr-o pagină ce aşteaptă să se anime ne dezvăluie literatura prozatorului aflat într-o permanentă căutare a ritmului, a constantelor unei viitoare compoziţii narative. Obsesia frazei căutate pentru a da ritmul şi pentru a elibera primele enunţuri ale unui discurs îndelung elaborat, cu preţul unor istovitoare eforturi, nu e o

simplă chestiune de laborator literar. Asistăm la desfăşurarea unei dramatice şi patetice lupte, scriitorul trăin-du-şi opera ca proiect şi ca univers imaginar (o însemnare de „Jurnal" sugerează o atare încleştare teribilă : *«„Răscoala"' există în mine întreagă»,* notează Rebreanu într-un moment al elaborării iar înregistrarea a ceea ce scriitorul numeşte „mersul simfonic" ăl dezvoltării narative recomandă orizontul compoziţiei epice). La fel se petrec lucrurile cu *Gorila* şi cu enunţul inaugural al textului pregătit îndelung şi cu preţul a numeroase reveniri, ezitări şi frămîntări. E vorba la Liviu Rebreanu, cum se ştie, de o poetică superioară, de respectarea unor condiţii pretenţioase în ordinea unei construcţii polifonice, dînd relief unei opere fundamentale, o epopee consacrată ■ destinului unei umanităţi ce-şi impune reprezen-tări definitive înt -o viziune vastă, echivalent artistic al lumii văzute ca totalitate.

(1985)

POEZIA EPICĂ

înregistrăm în critica şi istoria literară românească un perfect consens atunci cînd e vorba de *dimensiunile epopeice* ale romanului *Ion.* Domină ideea că prin Liviu Rebreanu romanul nostru descoperă vocaţia epopeicului ; mai mult : viziunea arhitecturală e aceea **a** constructorului atras de structurile proteiforme ce tind spre *epos.* Într-adevăr, impresia e aceea de ciclu, de serie narativă, inepuizabilă ca organizare polifonică, 'avînd în pluralitatea vocilor şi alcătuirii o reală deschidere spre universurile marii *poezii epice. „Ion* e opera unui poet ePic — scrie G. Călinescu în *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* — care cîntă ou solemnitate condiţiile generale ale vieţii, naşterea, nunta, moartea. Romanul e făcut din cînturi, vădit cadenţate în stilul marilor epopei..." Ceea ce impresionează, cum se ştie prea bine, e severitatea construcţiei şi reprimarea „vocilor" naratorului pierdut într-un discurs de o ascetică exprimare. Obiectivarea, însă, nu stînjeneşte edificiul epopeic şi tonalitatea de poem epic este expresia «apa-citaţii de a asimila motive, sonuri, ipostaze ale existenţei, manifestări ale fiinţei, durată şi spaţiu într-un corp care produce iluzia, necesară, a totalităţii, a polivalenţei formelor epopeice.

Dacă recitim *Mărturisirile* lui Liviu Rebreanu avem să punem sub semnul întrebării o afirmaţie a aceluiaşi G. Călinescu : „Romanul s-a născut viabil în ciuda scriitorului a cărui conştiinţă estetică se ghiceşte inferioară creaţiei". Puţin probabil ca în critica de azi o atare a-

serţiune să fie acceptată *tale quate,* dacă ne gîndim la evoluţia nuvelisticii sau la *poietica* unui roman care dezvăluie o elaborare îndelungată, un refuz categoric al realismului minor (strict mimetic), preeminenţa unei perspective ontologice profunde şi cutremurate de cunoaştere, **de „filosofia" unei** comunităţi cercetate sub specia **istoriei,** a permanenţelor etice şi psihologice, a vieţii şi a morţii. Proiectat (vezi *Note, comentarii, variante* la *Opere,* 4, Edit. Minerva. 1970) în virtutea unei arhitec-

tonici supravegheate : schiţe, variante, varii soluţii pentru compoziţia romanescă ; topografie, note pentru numele personajelor etc, romanul este rezultatul unei elaborări minuţioase şi suprem dificile, dincolo de un posibil sistem de referinţe exterior şi neadecvat demersului narativ propriu viziunii epopeice. Versiunile cunoscute, anticipările **romanului** (conflicte, raporturi între personaje, schiţe pentru tipologia romanului viitor —, motive, situaţii şi variante pentru evenimentele scenariului narativ) şi intervalele consacrate acestei cărţi par a respinge ideea unei nesigure şi inferioare conştiinţe estetice. Cert e că stîngăeîile nu lipsesc iar alternanţele (nesigure şi, uneori, naive) ale vocilor naratorului (în ipostaza, aproximativă, a martorului şi comentatorului) sunt de natură să sancţioneze etapele parcurse de Liviu Rebreanu pînă la *Pădurea spînzuraţilor* şi *Adam şi Eva.*
Incontestabil e, însă, faptul că romanul revoluţionează reprezentările de pînă atunci asupra universului ţărănesc şi E. Lovinescu aduce cea mai exactă judecată de valoare asupra acestei opere concepute în cînturi consacrate unor *lumi* remitizate, dar în acelaşi timp alterate şi compromise de interpretarea eronată, idilică, edulcorată sau, pur şi simplu, superficială a sămănătorismului. *Ion* este pentru autorul *Istoriei literaturii române contemporane* opera prezidată de „formula marilor construcţii epice", invitînd la invocarea romanului epopeic al lui Lev Tolstoi sau a *Comediei umane* balzaciene *(Scrieri,* 5, Sdit. Minerva, 1970). Desigur, încadrarea, în acelaşi text critic, a scritorului în linia *naturalismului* nu e lipsită de temei, neuitînd că „naturalismul" nu numeşte neapărat doar experienţa zolistă, ci mai degrabă solu-
89
ţia unui realism proteic, nesupus unor modele sau realităţi strict fenomenale. Revenind, să subliniem, prin urmare, apartenenţa la structurile epopeii, revendicarea unor modele active şi prezenţa unei perspective realiste' absolute, avînd în formula zolistă un referent de natură să indice fidelitatea la soluţiile realismului „integral". în acest sens recitim consideraţiile lui Pompiliu, Cons-tantihescu despre legile interioare ale vieţii, care guvernează inexorabil proiecţia lumii în *Ion.* Romanul se su-pune, aşadar, potrivit unor mecanisme ce funcţionează în operele realismului major, obiectului său : lumea cu datele fundamentale ale experienţei sale existenţiale, cu manifestările esenţiale ale etosului şi ale miturilor. Un *realism obiectivat,* în accepţia supremă şi absolută a termenului, prezidează o construcţie dominată de rigorile unei geometrii ce devine echivalentul *spiritului creator. Mimesis şi diegesis* coexistă, se interferează şi se unesc în numele unei dialectici proprii epopeii. „Magia mitului artistic — afirmă Pompiliu Constantinescu — e *o* sugestie unică în romanul d-lui Rebreanu şi în litera-tura noastră" *(Scrieri,* 4, Edit. Minerva, 1970).
Tot Pompiliu Constantinescu defineşte demersul,constructiv, formulînd astfel atitudinea romancierului obsedat de legile compoziţiei amplificate prin dimensiunile ei interioare : „. . .creatorul e un arhitect, căruia nu i-a rămas pe frontispiciul operei decît iscălitura". E *mitul homeric* al creatorului de *epos* (în concepţia lui Northrop Frve *eposul* are un caracter episodic şi am putea vedea aici un tip de discurs compus din cînturi, avînd valoarea unor structuri ce se succed, producînd anume reguli ale timpului şi ale spaţiului). într-un cuvînt, un *cronotop* distinct ca desfăşurare, durată (interioară şi exterioară), alternanţă şi organizare. Cum creaţia epică, remarcă Northrop Frye, este ficţiune (continuitate), eposul este ordonarea îritr-o sintaxă aparte a episoadelor care alcătuiesc „lumea" (vezi *Anatomia criticii,* Edit. Univers, 1972," pp. 310—312).
S-au comentat elocvent paginile din „dosarul" romanului si *poietica* textului lui Liviu Rebreanu este azi un fapt cunoscut. Sigur e că în arhitectonica acestui roman
cele două părţi statuează la noi (reamintim că romanul a apărut în 1920) un prim proiect compoziţional de tip epopeic. De aici prologul *(începutul)* şi epilogul *(Sfîrşi-iul)* şi ordonarea capitolelor în virtutea legilor structurilor mixte *(mimesis* şi *diegesis,* pentru a urma sugestiilor platoniciene din *Republica).* într-o revedere a sintaxei compoziţionale, avem să constatăm că Liviu Rebreanu alternează dominantele; unele numesc etape ale desfăşurării evenimenţiale : „Zvîrcolirea", „Nunta", „Ştreangul", altele fixează constante ale naturii personajelor, ale raporturilor dintre ele sau statuează relaţii ia nivelul protagoniştilor unei tragedii antice, unde personajul are valoarea semantică a simbolului : „Iubirea", „Ruşinea", „Sărutarea", „Copilul", „Vasile", „Blestemul", .„George". Prozatorul cunoaşte, fără ezitări, poetica unei atari alcătuiri narative şi situează în spaţiul naraţiunii semnificanţi de natură să stabilescă intervale, simetrii, referenţi pentru propriile noastre reprezentări (unităţile sunt echivalenţe ale capitolelor iar acestea, la rîndul lor, se integrează în simetria epopeică a părţilor ; se înţelege că succesiunea capitolelor e decisă de *regulile eposului* şi de dimensiunea „cînturilor"). Să observăm revenirea la o reprezentare precum „Hristosul de tinichea".ce stătea „încremenit pe cruce",

în consonanţă sau în contrast cu semnele naturii : „Era o zi de primăvară minunată, cu miresme de flori de cîmp în aer, cu un cer. ca o oglindă fermecată" ; sau : „Umbra Măgurii-Cocorilor se întindea, peste sat pînă la picioarele crucii de la marginea drumului, pe care Hristos stătea neclintit *ca un martor mut al tuturor tainelor""* (s.n. I.V.).

Mai e nevoie să reamintim că, în spiritul aceleiaşi simetrii, romanul e circumscris într-un spaţiu străjuit de acelaşi termen cu valoare şi funcţie semnică ? *Martorul* este referentul necesar pentru compoziţia romancierului obsedat de ordonare, de stabilire a unor puncte de sprijin, de înscriere într-o sintaxă adecvată „cînturi-lor" şi raporturilor dintre protagoniştii acestei tragedii controlate ca timp şi ca mişcare în spaţiu. Anunţînd un prozator fascinat de umbrele şi luminile miturilor, ale fantasticului şi ale „basmului" — l-am numit pe un *con-*
tinuator : Pavel Dan —, Liviu Rebreanu pregăteşte savant „începutul", treptata intrare în atmosfera unei lumi ce se dezvăluie prin caractere diferenţiate tipologic ; el nu ezită în faţa unei perspective antropomorfice ; recurge la elemente care sugerează nemişcarea şi, apoi, dezlănţuirea pasională ; apelează la propriile noastre reprezentări pentru a ne călăuzi spre acest topos închis : satul şi universul său. Avem să observăm cum se modifică, se nuanţează şi se potenţează *ritmul,* termen esenţial pentru construcţia roinanescă a acestui mare prozator. Citit atent, primul capitol din *Ion* („începutul") este o introducere într-o compoziţie a cărei dominantă este *polifonia narativă,* cu alternanţele, modificările de ritm. de registru şi de episoade reunite pentru dezlănţuirea marelui spectacol al lumii, pentru această scenă de veritabilă tragedie. Nu vor lipsi elemente ce anunţa şi anticipează, iar premoniţiile (Savista-Oloaga) augmemea-ză caracteristica unei opere unde se conjugă *mimesis-al* şi yocea/vocile naratorului.

Treptata amplificare a mişcării, a sunetelor din primul capitol al primei părţi (duminica, hora, o bătrînă ce stă pe prispă într-o încremenire hieratică : „parc-ar fi de lemn. . . ■" ; enunţul lapidar : „Duminecă. Satul e la horă") ; sugerarea unui conflict potenţial şi apoi prima întîlnire cu toţi protagoniştii acestui scenariu ţin de *o* savantă înţelegere a compoziţiei şi a strategiei narative la un prozator pentru care acest univers impune o proiecţie vastă, epopeică. Să mai precizăm că finalul cărţii („Sfîrşitul") ne readuce într-o duminică şi că ritmul scade treptat pînă la amurgul ce ne desparte de sat : „Satul a rămas înapoi acelaşi, parcă nimic nu s-ar fi schimbat (. . .) Peste zvîrcolirile vieţii, vremea vine nepăsătoare. ştergînd toate urmele". E vocea unui narator-martor sau a corului chemat să fixeze într-un ultim comentariu sensul fundamental al unei opere care celebrează oamenii cu destinul lor.

Abstracţie făcînd de confesiunile scriitorului, şi ele o sursă pentru o posibilă *poietică* de natură să deconspire actul producerii şi treptele unei creaţii ce stă sub semnul efortului suprem şi al neîntreruptei stări de veghe, romanele, începînd cu *Ion,* se scriu în virtutea unui *ritm interior* cu un corespondent armonic în ritmurile decise de simetriile compoziţionale, de aspiraţia spre o geometrie a „eosmicităţii" formelor naraţiunii. în *Ion,* romanul evenimentelor şi al destinelor, istoriile precum-şi vocea naratorului prezent în pofida unei încercări de obiectivare deplină (imposibilă de altminteri) sunt înfăţişate în funcţie de ritmul „prologului" *(începutul),* cu drumul spre sat, cu semnele menite să fixeze cursul şi fluctuaţiile memoriei evenimentelor şi cu prezenţa unor personaje învestite cu funcţii simbolice (Savista şi prezenţa ei în momentele principale ale scenariului tragediei închise între spaţiile şi semnele simetriei discursului narativ).

Secvenţele intră în ordinea şi cadenţa textului cu nu puţine modificări şi modulaţii ale ritmului, pînă la deplina declanşare a conflictului (liniştea satului ; hora, sătenii, grupurile ; apariţia familiei Măriei Herdelea şi a preotului Belciug etc). Alternanţele de calm (aparent)[1] şi de tensiune dramatică (cu efecte premonitorii pentru desfăşurarea tragediei) potenţează dinamica scenariului şi configurează trama în virtutea unui proiect narativ riguros fixat de romancier. Or, mărturia operei este, din acest punct de vedere, concludentă şi avem doar să aflăm în mărturisiri (interviuri, anchete şi *Jurnal,* I—II) confirmarea unui proces suprem laborios. în ciuda, spuneam,, a unei formule caracterizate prin asceză stilistică şi, îndeosebi, prin mecanismul „impersonalizării" naratorului, vocea/vocile acestuia continuă să urmărească, printr-un comentariu la evenimente, aventura epică propriu-zisă. Consecinţa imediată a acestei „intervenţii", nu o dată stîngace şi urmărită de inconsecvenţe vizibile în nuvele (excepţia cu adevărat strălucită este *Iţic Ştrul, dezertor),* este marcarea deplasărilor în *spaţiul eposului*

şi, fireşte, în *timpul segmentat/fragmentat* al unei atari construcţii narative. Vocea explicită şi participarea implicită a naratorului-comentator sau martor al spectacolului tragic în *Ion* stabileşte un

sistem suplu de referinţe pentru un *cronotop* esenţial în cazul unor atari poeme epice cu deschideri şi ordonări polifonice.
Inegal şi, uneori, nesigur, naratorul diluează dramatismul, însoţindu-şi personajele şi trama prin comentarii precum acestea : „Avea ceva straniu în privire, parcă nedumerire şi vicleşug neprefăcut" (e momentul de după hora duminicală, cînd Ion se desparte de Ana). Sau, pentru a ne introduce în raporturile dintre Ion şi Florica : „Purta în suflet rîsul ei cald, buzele ei pline şi umede, obrajii ei fragezi ca piersica, ochii ei albaştri ca cerul de primăvară". Alteori portretul se reduce, elementar, la o schiţă rudimentară şi neconcludentă, urmînd unor clişee. Despre George, Naratorul spune : „Era greoi, spătos- şi umeros ca un taur". Exterioare, cum se poate vedea, atari date sunt atît de departe de viziunea enormă, amplificată prin tensiune şi prin dramatism, prin intervenţia grostescului sau prin deformare, a unui prozator cum este Pavel Dan, unde liniile dobîndesc tensiune şi amploare de sorginte expresionistă. E, desigur, naratorul, care nu-şi poate cenzura o anume subiectivitate în registru minor în atari reflecţii ce aparţin Anei : „. . .şi parcă simţind cum îi creşte în inimă iubirea stăpînitoa-re, iubirea care pecetluieşte soarta oamenilor". Şi totuşi, pictura unor constituenţi ai acestui univers (macro şi microcosm), ce tinde spre totalitate şi spre o mişcare integratoare a elementelor, în virtutea unei mişcări proprii *eposului,* are dimensiuni superioare şi o excepţională ştiinţă a organizării spaţiului se afirmă ; o viziune realistă .superioară impune în proza românească dinamica reprezentării lumilor ca universuri fictive, profunde ca perspectivă ontologică şi ca demers cognitiv. Liniile desenului sunt accentuate atunci cînd prozatorul descrie grupul angajat în horă („cu ochii pe dos, cu gîtul răguşit") ; e un act violent, elementar parcă ; sau cînd surprinde ceremonialul horei ; gesturile bătrînelor, privirile mamelor, dialogul bărbaţilor şi prezenţa Savistei-Oloaga,
•94:
Scenariul are interferenţe de planuri, succesiuni şi alternanţe situate — în virtutea mecanismelor reprezentării narative — la nivelul personajelor, al dezvoltării discursului. Sunt absolut remarcabile scenele acestui vast spectacol ce acumulează treptat constituenţii eposului : apariţia, la horă, a lui Vasile Baciu ; reacţia lui Belciug şi a Măriei Herdelea („cu buzele strînse") ; satul„ ca o colectivitate cu reacţii surprinse, ca -la Pavel Dan, în tuşe precise („curioşi, rîzînd pe înfundate de Baciu"). Impresia de decor şi de recuzită zolistă e pregnantă în spectacolul cîrciumii, la Avrum, cu înregistrarea com-portamentului masei (urlete, chiote „mai furtunoase şi mai sălbatece"), cu „chemări răguşite", „zăpuşeala acră de sudori", în cea mai bună tradiţie a realismului de tip zolist : „între timp se înnoptase şi odaia nu mai era luminată decît de o lampă funinginită, spînzurată de o grindă din tavan. în lumina galbenă-bolnava şi tremurătoare oamenii păreau mai beţi de cum erau aievea, ochii luceau mai sălbatec, iar braţele goale, ciolănoase, cu muşchii umflaţi ca nişte şerpi flămînzi, se ridicau mereu peste capetele turburate, ameninţînd sau prevestind o primejdie. Glasurile se îngroşau şi răguşeau din ce în ce, vorbele deveneau mai grosolane şi sudăl-mile mai mînioase. Feţele asudate sclipeau care roşii-pară, care galbene-verzui, iar din gălăgia ameţitoare se înălţau„ stăpînitoare, rîsete zvăpăiate, cîte un rîgîit larg, urlete prelungi. . ." Sigur, nuvelele anunţau o atare a-bordare a unei lumi, polemic înfăţişate în raport cu reprezentările literaturii sămănătoriste. Efectele produse prin jocul descripţiilor şi al alternanţelor de culori par oarecum inspirate de reprezentările hiperbolice, violente[1] ale expresionismului. Cu toate acestea, mult mai plauzibilă este la Liviu Rebreanu frecventarea prozei naturaliste ca antidot la reprezentările fatal artificioase ale literaturii sămănătoriste, cu atît de numeroase prelungiri în perioada de după primul război mondial.
Un. alt termen al „scenariului" şi al ordonării acestuia este acela al argumentării unor motive care dau, sub specia evenimentului, adîncime unor sensuri. E, în primul rînd,. motivul morţii şi sinuciderea lui, Avrum
9.5-
are rolul unui act pregătitor, premonitoriu, de natură să circumscrie moartea Anei într-un spaţiu al tragicului, al mecanismelor inexorabile ale destinului şi ale etosului lumii ţărăneşti. Nu alta e funcţia morţii lui Dumitru Moarcăş iar ameninţarea, ca şi neliniştea în faţa morţii, dă cărţii o dimensiune dincolo de realismul strict obiectivat.
Liviu Rebreanu produce romanul ţărănesc cel mai convingător şi, totodată, cel mai apropiat de dimensiunea epopeicului. Interacţiunea unor reprezentări voit amplificate ' — desenul portretistic are o propensiune spre supradimensionarea figurilor —, martorii şi protagoniştii, rîsul batjocoritor al unei comunităţi care sancţionează ■dereglările de la ordinea naturală a raporturilor statuate, ceremonialul muncii (satul în zorii unei zile consacrate anotimpurilor muncii ; ceaţa, armonia spaţiului şi sonu-rile

unei simfonice participări a naturii : „Satul dormea. Numai cîte un cocoş întîrziat mai vestea ici-colo zorile. O ceaţă uşoară, străvezie plutea peste coperişurile ţuguiate. Dealurile hotarului parcă se legănau, tremurîn-■du-şi porumbiştile multe, lanurile puţine de grîu şi de ■ovăs, în vreme ce vîrfurile împădurite, negre şi nemişcate, vegheau odihna satului, ca nişte capete de uriaşi îngropaţi în pămînt pînă-n gît"). Aşadar, ne aflăm în plină desfăşurare a unui discurs proteic, deschis, absorbant, rezultînd din acea capacitate proprie epopeei de a ■concentra şi de a asimila într-o succesiune caracterizată prin interferenţa şi interacţiunea semnelor specifice unei compoziţii polifonice.
De altminteri tendinţa, mai pronunţată şi evident dirijată de viziunea expresionistă, în cazul **lui** Pavel Dan, de a descoperi natura sub specia unei suite de personificări, tinzînd să dobîndească relief antropomorfic, se a-sociază acestei construcţii polifonice. Sunt sunete, culori, arome, inimitabile şi unice tăceri, venind dlntr-o misterioasă alcătuire, parcă, a lumii ţărăneşti. Absolut memorabile sunt paginile din „începutul" romanului, cu tăcerea uliţelor, cu fumul albăstrui şi cu frunzele adormite ale copacilor, o tăcere întreruptă brusc, potrivit cu alternanţele discursului, de zgomotele venite de la horă.

I

Elementele naturii intră într-o mişcare care acompaniază respiraţia şi destinul fiinţelor, anunţînd un panteism atît de pronunţat — ca viziune — la acelaşi citat aici Pavel Dan. Casele (casa învăţătorului Herdelea), nopţile satului („Noaptea se înălţa din ascunzişuri, sugrumând cele din urmă zvîcniri de lumină" ; „Peste sat albăstreau valuri de fum." ; „hotarul respira greu" ; feerica desfăşurare a ritualului satului între orele consacrate sacrului muncii) aparţin, fără îndoială, unei treceri spre substanţa şi *reprezentarea miturilor* unei lumi a iniţierii, a etosului şi a marilor înfruntări existenţiale. Simfonică şi fermecătoare, lumea acestui roman îşi caută echivalenţele în marile mituri ale vechimii şi ale legilor chemate s-o guverneze.
(1985)
Lumile înfăţişate sub semnul naraţiunii epopeice în *Ion* au vastitatea şi profunzimea caracteristice unei asemenea construcţii sprijinite pe evenimente, pe desfăşurarea spectaculoasă a acestora şi pe raporturile stabilite între protagoniştii unui impresionant scenariu epic. Liviii Rebreanu produce o compoziţie dominată de semnele naturii, de intervenţia unor forţe ineluctabile, care determină. în cele din urmă destinul eroilor. Tragicul prezidează iar mecanismele inexorabile ale conflictului tragic decid soarta eroilor. In universul acestei tragedii „închise", fiecare protagonist intervine în virtutea unor legături aparent obscure şi inextricabile ; factorii declanşatori ai conflictului/conflictelor sunt, însă, dezvăluiţi celui care dezleagă tainica alcătuire a lucrurilor, obser-vînd, astfel, natura unor legi sub protecţia cărora se află o comunitate precum cea din romanul *Ion.*
Este de văzut în ce măsură universul ţărănesc al lui Liviu Rebreanu are substanţa necesară unei mari epopei, în ce fel dobîndesc personajele principale relieful absolut indispensabil unui scenariu narativ situat sub emblema unor raporturi specifice tragicului. De la primul contact cu „actorii" acestei imense reprezentări a lumii ţărăneşti

(la hora duminicală), scriitorul creează nu doar in ordinea unei tipologii realiste, ci şi prin proiectarea unor personaje cu dimensiuni simbolice. De aici amplificarea unor date portretistice, înclinaţia spre liniile homerice ale desenului, unele elemente de grotesc, accentele parodice (si ele o posibilă hiperbolă). Personaje ca Ştefan Hotnog, Simion Butunoiu, Macedon Cercetaşu ; reacţia şi comportamentul grupului şi, apoi, Ion, Ana. George, Vasile Baciu intră într-o reţea de legături de natură să definească strategia narativă elaborată de romancier. De discursul epopeic ţine supradimensionarea raporturilor dintre oameni şi, tot de atributele acestuia, aspectul de *ceremonial* al vieţii ţărăneşti surprinsă în manifestări diverse. Componentele unui atare ceremonial sunt diverse, cum prea bine se ştie, şi printre.ele se includ : o anume viziune a naturii ; sesizarea unei reacţii colective, de grup ; descrierea unor momente cu valoare ritualică pentru existenţa unei categorii sociale intrate, istoric, într-un sistem de determinări nu fără consecinţe în ordinea preceptelor etice, a unei grave şi inevitabile alienări. Sigur, g vorba de ţărănimea aflată sub imperiu, după cum cealaltă categorie, „inteligenţa" românească transilvăneană, este înfăţişată în datele ei semnificative. Satul este o realitate

socială şi morală, reacţionînd şi sancţionînd, trăind după legi statuate de mult, celebrînd munca şi marile mişcări ale existenţei, moartea şi semnele vieţii, anotimpurile şi principiile care-i guvernează întreaga istorie. între sacru şi profan, viaţa acestei comunităţi e străjuită de o lege morală manifestată în toate ipostazele existenţiale. Ceremonialul muncii, al pă-mîntuluî, al unei naturi intrate într-o organică legătură cu ritmurile existenţei sunt componentele unei alcătuiri narative polifonice, supravegheate compoziţonal, şi organizate în virtutea unor legi ale arhitectonicii eposului. Avem să vedem, într-un număr impresionant de episoade, în alternanţa, suprapunerea sau succesiunea lor, *ciuturile unui uriaş spectacol interpretat şi văzut,* aşa cum alternează sau se interferează varii manifestări ale acestei lumi. Iată un pasaj din primul capitol al celei de a doua părţi. Satul trăieşte acum vegheat de privirea
98
unui Ion biruitor, stăpîn pe pămînturile dorite cu o irepresibilă patimă : „Toată firea se îmbrăcase în haine de sărbătoare parcă înadins pentru a prăznui biruinţa lui. O primăvară frumoasă ca totdeauna se statorea peste hotare. Copacii înmuguriţi, verdeaţa ce răsărea zi cu zi mai vie, ca un vestmînt fermecat coborît să acopere goliciunea neagră şi gălbuie a pămîntului bătrîn, pădurile care se încoronau cu frunzişuri noi, mirosul aspru, îmbătător şi înviorător de glie, plutind mereu în văzduh ca respiraţia sănătoasă a unui uriaş deşteptat dintr-un somn greu — toate împrăştiau vioiciune în suflete, tinereţe nouă şi nouă poftă de viaţă. Dimineaţa plugurile scîrţîiau trecînd pe uliţă, urcînd coastele năclăite şi apoi brăzdau ziua întreagă bătute de rugina iernei. Pe alocuri vitele se căzneau să pască întîile firicele de iarbă, şi mîncîndu-le, le curgeau balele de plăcere. . ."
Vocea naratorului, cum se vede, nu se pierde ; dimpotrivă, ea are funcţia unui comentator şi lumile narate ale eposului se organizează în prezenţa şi, adesea, sub auspiciile acestui comentariu, nu lipsit de solemnitate. Sunt, cum mai spuneam, şi momente unde naratorul are nesiguranţa unei intervenţii mai puţin motivate. Cînd, însă, Liviu Rebreanu vine să accentueze dimensiunea de ceremonial a prozei sale, comentariul are gravitate, se susţine ca termen consubstanţial al unui discurs amplu, simfonic. Natura e, de cele mai multe ori, termenul angajat într-o viziune panteistă parcă, iar naratorul regizează alternanţele, contrastele, coloanele sonore — să le spun astfel — precum şi exploziile cromatice într-un spectacol ce ţine de acelaşi ceremonial al vieţii ţărăneşti. Asistăm la un joc al animării lucrurilor, la includerea unor enunţuri unde semnele vieţii sunt încorporate în-tr-un plan antropomorfic perfect justificat de natura epopeică a textului. Casa învăţătorului Herdelea : ■ „. . .cu două ferestre care se uită tocmai în inima satului, cercetătoare şi dojenitoare" se învecinează cu aceea a lui Alexandru Pop-Glanetaşu („coperişul de paie parcă e un cap de balaur"). Toate elementele intră — simfonic- — în acelaşi vast ceremonial al vieţii şi al morţii, celebrînd
99
un teritoriu unde existenţa se înfăţişează fa reprezentări esenţiale şi definitorii. Acestui principiu i se subordonează şi sistemul de personaje al spectacolului creat de prozator.
Cum s-a mai remarcat, romanul există într-o compoziţie riguroasă, alternând două planuri principale. Ambele ilustrează viaţa unei colectivităţi în aspectele cele mai semnificative ale ei şi în cadrul unor determinanţi istorici şi sociali specifici Transilvaniei primului deceniu al secolului nostru. Ţărănimea şi „inteligenţa" românească sunt privite de un excelent cunoscător, de un lucid interpret al proceselor sociale şi naţionale ale românilor din ^{T}ransilvania. Sigur, *Ion* nu este romanul luptei naţionale sau al istoriei unei provincii aflate sub semnul conflictelor interne ale imperiului. Mult mal important e romanul vieţii ţărăneşti şi Ion al **Glânetaşului** ilustrează, în spiritul realismului balzacian, consecinţele în plan moral şi psihologic ale unor raporturi dominate de pâmînt.
Vorbind despre Ion, avem să observăm un personaj marcat de un destin implacabil, tragic ca evoluţie şi deznodămînt ; în acelaşi timp, sunt frecvente elementele provenite dintr-o viziune proprie literaturii zoliste. Sistemul de termeni e de natură să fixeze un caracter elementar, dominat de instincte. Naratorul este cel care enunţă şi fixează elementele unui viitor portret, insistînd asupra unei fiinţe surprinse în reacţii violente, ciudate („Avea ceva straniu în privire", notează naratorul ; sau „e arţăgos ca un lup nemîncat" ; iată-l, tot prin intermediul naratorului implicat în desfăşurarea tramei, în momen-tul izbucnirii conflictului cu Vasile Bacîu, reacţionînd în faţa satului adunat la horă, ca într-un spectacol propriu-zis : „Flăcăul primi ocara ca o lovitură de cuţit. O scăpărare furioasă îi ţîşni din ochii negri, lucitori ca două mărgele vii"). Mai pronunţat zolistă e scena din cârciumă, urmînd horei, unde psihologia personajului stă sub semnul violenţei, al instinctului, iar vocea naratorului insistă asupra comportamentului unei fiinţe care trece, brusc, de la o stare la una diametral opusă. **Leit-motivul pă-**

mântului produce cele mai numeroase situaţii, unele din-

tre ele tinzînd să devină situaţii-limită, nu lipsite de **o** semnificaţie mai largă : „Simţea o plăcere atît de mare, văzîndu-şi pămîntul, îneît îi venea să cadă în genunchi şi să-l îmbrăţişeze". Sau, într-un comentariu al naratorului, fixînd tensiunea : „Glasul pămîntului pătrundea năvalnic în sufletul flăcăului ca o chemare, copleşindu-l. Se simţea mic şi slab, cît un vierme pe care-l calci în picioare, sau. ca 0 frunză pe care vîntul o viltoreşte cum îi place". Straniul privirii, rînjetul, reacţia sălbatică, exacerbata patimă a pămîntului, mecanismul acestei structuri psihologice dominate de un sentiment absolut (a-mintind de strategia caracterului clasic), sunt mai degrabă proiecţii înrudite cu acelea ale literaturii de tip zolist şi, dacă e să aflăm un exemplu întru totul elocvent, e al mult citatei scene a îmbrăţişării pămîntului. E mai degrabă un act comportamental şi nu neapărat un moment cu dimensiuni de simbol : „Pămîntul se închină în faţa lui tot, pămîntul. . . Şi tot era al lui, numai al lui acuma. . . / Se opri în mijlocul delniţei (. . .) îi rîdeau ochii, iar faţa toată îi era scăldată într-o sudoare caldă de patimă. îl cuprindea o poftă sălbatecă să îmbrăţişeze huma, să o crîmpoţească în sărutări (. . .) Mirosul acru, proaspăt şi roditor îi aprindea sîngele".

Cealaltă lume a romanului lui Liviu Rebreanu nu arc autenticitate şi nu ştiu să existe în proza scriitorilor originari din Transilvania o mai exactă, mai lucidă şi mai edificatoare pictură a mediului „inteligenţei" româneşti din satele şi orăşelele Transilvaniei aflate sub dominaţia imperială. Cum pentru epopee e proprie alternanţa unor categorii aflate în ipostaze diferite, şi cum înfăţişările cele mai diverse ale timpului sunt îmbrăţişate în compoziţia vastă a unui atare roman epopeic, reprezentarea acestei categorii, cu pitorescul ei, cu laturile caricaturale (Liviu Rebreanu demitizează, sancţio-nînd cu incisivitate şi cu absolută rigoare o lume nu **o** dată înfăţişată în tonuri mai mult sau mai puţin idilizate, mistificatoare), cu laşităţile şi măreţia ei, cu nesiguranţa, oportunismul, retorica şi psihologia ei. Şi aici se impune reprezentarea unui ceremonial, inimitabil'şi inconfundabil, avînd o indiscutabilă poezie a ritualului

a

domestic, a familiei, legăturilor, avatarurilor istorice, etc. Lumea învăţătorilor, funcţionarilor, preoţilor, avocaţilor, a mărunţilor politicieni, cu obiceiurile şi cu un a-nume fel de a celebra, sub zodia unei poezii domestice, viaţa, e magistral înfăţişată. Spectacolul este strălucit realizat şi produce una dintre cele mai rezistente pagini din scrisul lui L. Rebreanu. Sunt de citat, în suita „eîn-turilor" consacrate, poemele realizate cu siguranţă, cu o excelentă cunoaştere a unor psihologii de o rară autenticitate : Măria Herdelea, Laura, Ghighi, Zaharia Herde-lea ; bătrînul Pintea, Victor Grofşoru etc. Mai presus de o anume tipologie, cu nuanţata diferenţiere a tipologiei zugrăvite, sunt scenele vieţii familiale şi ale vieţii sociale. Sindrofiile duminicale, balul de la Armadia, „bo-jotaia" de Crăciun, sunt crîmpeie de viaţă intimă ale unei colectivităţi surprinse adesea în laturile ei caricaturale, avînd o pregnanţă realistă superioară.

Romanul'ipostazelor multiple ale existenţei păstrează toate atributele unui vast poem epic şi, odată cu. *Ion,* etapa maturităţii depline a genului este una dintre certitudinile prozei româneşti.

(1985)

„DOSARUL" UNEI EXISTENŢE

Caz rar şi de-a dreptul privilegiat, colaborarea dintre Puia Florica Rebreanu şi acest minunat cercetător, care oste Niculae Gheran, a produs documente literare concludente şi nu ştiu dacă deţinem alte exemple de lectură, de note şi de comentarii, ele însele o istorie extraordinară şi pasionantă a unei opere. După seria epistolară îngrijită cu aceeaşi exemplară acribie *(La lumina lămpii,* 1981, Editura „Minerva"), *Jurnal-ul* (Liviu Rebreanu, *Jurnal,* Editura „Minerva"), invocat şi adesea citat în impresionantul „dosar" al *Operei,* va provoca — sunt absolut sigur — numeroase comentarii în studiile consacrate lui Liviu Rebreanu şi experienţei romancierului. Dincolo de autorul lui *Ion,* „Jurnalul" publicat fără omisiuni (după cîte se pare) depăşeşte întreprinderi (anterioare) de acest fel. El poate interesa din unghiul „istoriei" unei epoci literare extrem de bogate dar, în acelaşi timp,

agitate şi străbătute de numeroase curente, contradictorii, derutante şi mereu obsedate de semne premonitorii defel îmbucurătoare pentru cultură. în egală măsură, însemnările lui Liviu Rebreanu depun în favoarea unei *poietici* demistificatoare (istoria literară românească mai veche a înconjurat opera lui Liviu Rebreanu de numeroase „informaţii" şi „documente" total inutile, neconcludente şi generate de optica compromisă a formulei „viaţa şi opera"). Nu mai puţin importante sunt paginile „Jurnalului" din perspectiva unei *poietici* deschise examenului nuanţat al discursului romanesc, al structurii romanului, al proiectului narativ conceput sub semnul unei *poietici* dificile.

103

în ce categorie ar fi de inclus textul lui Liviu Re-**breanu,** text sprijinit atît de elocvent de „dosarul" înfăţişat în *Addenda* de Niculae Gheran ? Mai apropiate de confesiune, însemnările, care se doreau zilnice, sunt ale unei personalităţi conştiente de valoarea sa, neezitînd să comunice certitudinea operei. Dacă ţinem seama de decizia scriitorului, păstrată şi respectată testamentar, de **a** se înconjura textul cu o obligatorie tăcere de cel puţin trei decenii, avem să reţinem valoarea de document uman, personal, intim, înregistrînd reacţii, aprehensiuni, momente de dureroasă ezitare, singurătate şi tulburare. Sunt în *Jurnal* însemnări despre oameni, adversităţi, orgolii exacerbate, climat literar, diagrama vanităţilor (şi cîte nu sunt !...). Important e să ne întrebăm, însă, în legătură cu scriitorul şi chiar dacă nu e vorba de un „jurnal de creaţie", nici de un „roman al romanelor" şi nici al traiecţiilor creaţiei (creatorului), semnificative sunt notele despre literatură. Cunoscutele *Mărturisiri* din 1932 (completate în volum cu alte „Spovedanii", cu răzleţe pagini de jurnal şi, mai cu seamă, cu numeroase interviuri, anchete şi declaraţii din presa vremii) compun un atare „roman" al unei creaţii.

Liviu Rebreanu reprezintă categoria scriitorului conştient de actul producerii, un proces demitizat, în general, scos de sub semnul ceţos al unor factori inextricabili ; cu toate acestea, el este departe de alternativa, să-i spunem narcisiacă, a contemplării creaţiei într-un discurs literar quasiliterar. Declaraţiile sunt clare, directe, fără accente calofile ; trimiterile sunt sever controlate de condiţia reală a unui profesionist ce-şi cunoaşte resursele şi dificultăţile. Producerea şi asumarea actului creaţiei sunt departe de orizonturile unei epistemologii pretenţioase a creării, producerii operei. Aşadar, mai degrabă un „jurnal-confesiune", textul e scris ca o confesiune directă şi nedisimulată : „pentru mine însumi", cum îşi avertizează un posibil cititor, deşi scriitorul pare a refuza alternativa dezvăluirilor mai tîrzii. Solitar, trăindu-şi singurătatea în mod deliberat, ca o condiţie a scriitorului, „jurnalul" nu pare a fi — că şi la alţi creatori — decît „o încercare de pătrundere în mine însumi, lentă.

104

necruţătoare, francă şi de absolută sinceritate". Mai e nevoie să spunem că sublinierea sincerităţii şi a discursului direct nu sunt de acceptat *tale quaîe,* deşi accentele de o mare şi nesuspectabilă sinceritate nu lipsesc, ca în această însemnare din 1931 : „Cîteodată mă simt atît de singur pe lume îneît mă cuprinde o durere a-proape fizică".

Independent de unele experienţe inegale sau chiar ratate, ***Jurnal-ul*** ne interesează ca document literar. El poate fi mai bogat iar, alteori, mai sărac decît o confesiune literară provocată sau pregătită (scriitorul însumi va vorbi despre textul acelui „Roman al romanelor", premisă a numeroase conferinţe prin ţară, punct de plecare pentru *Mărturisiri-le* din 1932), sigur e faptul că Liviu Rebreanu are, ca orice mare scriitor, conştiinţa inebranlabilă a valorii sale, amintindu-ne de o altă confesiune, nu mai puţin tulburătoare prin sinceritatea şi lipsa ei de ipocrizie : e vorba de una dintre scrisorile lui William Faulkner dintr-un ciclu prezentat tîrziu dupâ moartea scriitorului american (vezi William Faulkner, *Lettres sur l'ecriture,* în „La Nouvelle Revue Francaise", nr. 336 din 1 ian. 1981), unde ideea vocaţiei („. . .ce dar extraordinar am primit", p. 7) e afirmată ca un act al supremei asumări.

Ce termeni semnificativi şi, eventual, revelatori sunt de extras din *Jurnal* pentru iniţierea noastră mai profundă în mecanismele producerii operei (stimuli, motive, elaborare, viziune ordonatoare, problemele discursului narativ în roman, personajele, sistemul de raporturi statuate între protagonişti) ? în primul rînd, prozatorul infirmă într-o oarecare măsură ideea romancierului obseda" de proiectul compoziţional al romanului : „Tot eşafodul, acea faimoasă construcţie pe care mi-o laudă criticii, se face singură, din crîmpeie inspirate la întîmplare". Re-beanu lucra la data formulării unei atari constatai! despre propriul său „laborator" la romanul *Crăişorul.* Obsedanta pregătire a romanelor *Răscoala* şi *Gorila,* notele şi însemnările despre ritmul, construcţia şi *simfonismul* (!) *Răscoalei* sunt elocvente pentru înţelegerea polifoniei romanului, după eum insistenţa asupra

primei

105

fraze şi a primului capitol, decisive pentru ritmul general al naraţiunii romaneşti (vezi şi o importantă observaţie despre „progresiune simultană" în discurs), ţin de *poietica* operei. Să nu uităm că Liviu Rebreanu îşi declină dreptul de a dezvălui lumile creaţiei, socotind că prozatorul rămîne fatal limitat la depoziţii relativ exterioare actului intim şi profund al creaţiei. Desigur, e vorba aici de o mai veche şi încă greu de zdruncinat convingere, la numeroşi prozatori mari ai lumii, că scriitorul rămîne încă interzis la porţile curţilor secrete ale producerii operei.

Poietica duce, în mod firesc, spre o *poetică* unde ideea creaţiei şi a disponibilităţilor ei domină integral textul chiar dacă reflecţiile sunt puţin numeroase. Opera înseamnă semnificaţie şi a produce viaţa prin Cuvînt înseamnă pentru Rebreanu sensul esenţial al literaturii. De aici patetismul, rar descoperit în textul Jurnal-ului, al comunicării, atunci cînd e vorba de profesiunea celui care creează : „. . .meseria mea, singura care mi-e dragă, singura care dă un adevărat rost vieţii" (însemnare din 1930) ; sau : „în fond e singura plăcere şi bucurie pentru mine să scriu. Creînd o lume fictivă, parcă o uiţi pe asta dimprejur, oricît te inspiri din ea".

în fine, poetica unui romancier de talia şi viziunea lui Liviu Rebreanu nu putea eluda conceptul fundamental al *realismului creaţiei.* Nu surprinde că *realismul* său stă sub semnul modernităţii autentice, respingînd „intruziunea" realului în afara unei viziuni re-creatoare : „Artistul nu copiază realitatea niciodată. Realitatea pentru mine a fost numai un *pretext* pentru a-mi putea crea o *altă lume, nouă,* cu legile ei, cu întîmplările ei. . ." (s.n. I. V) Să reţinem că sunt cuvintele unui scriitor care a iluzionat istorici literari naivi şi neavertizaţi, mobilizaţi de „semnele realului" şi tentaţi să reconstituie, să „descopere" modele, arhetipuri, o geografie certificabilă în datele stricte ale unei realităţi fenomenale etc. într-un amplu interviu, autorul *Pădurii Spînzuraţilor* (transcriu o observaţie la care ader cu satisfacţia unei confirmări categorice : „Dar pentru mine *Pădurea Spînzuraţilor* nu e o carte de război, ci de suflet") numeşte

106

scriitorul român pentru care optează fără rezerve : Mihail Sadoveanu. De ce e un mare scriitor Mihail Sadoveanu? „Dar scriitorul mare — răspunde Rebreanu —, după părerea mea, este numai acela care izbuteşte să *creeze complet o lume nouă. . .* Şi Sadoveanu e prozatorul român — printre puţini — care a izbutit acest lucru. . ." Nu sunt aici formulate preceptele esenţiale ale marii creaţii epice (ale eposului de fapt) ? Ideea totalităţii lumilor reprezentate („să creeze complet") şi aceea a *lumilor posibile* inventate ca lumi ale cunoaşterii şi interpretării, ca universuri semnice plurale : lumile creaţiei, sunt termeni fundamentali. Ei sunt criteriul poeticii unui romancier căruia trebuie să-i fim recunoscători şi pentru acest mesaj al conştiinţei supreme a scriitorului, al demnităţii, sentimentului că el îndeplineşte un rol cu rezonanţe naţionale, fiindcă produce lumi.

(1984>

Apariţia volumului al II-lea din *Jurnal-ul* lui Liviu Rebreanu (Partea întîi : 1 ianuarie 1936 — 8 iunie 1940) obligă la reafirmarea unor constatări prilejuite de seria *Opere-lor* precum şi de editarea unor documente în volumul *Caiete* (1974), *La lumina lămpii* (1981), *Jurnal* I (1984). Demersul întreprins de Niculae Gheran şi de Puia-Florica Rebreanu depăşeşte prin consecvenţă, tenacitate şi încredere în *semnijicaţia textului complementar creaţiei* tot ceea ce suntem în măsură să recunoaştem în cercetarea literară contemporană. Dacă despre ediţia de *Opere* s-a vorbit în numeroase prilejuri, exemplaritatea ei fiind recunoscută şi apreciată (textul operei, restituirea lui într-o lecţiune ireproşabilă şi fără precedentf„dosarul" creaţiilor, restituirea unui veritabil „roman" al romanelor dintr-o impresionantă „arhivă" situată în apropierea proiectelor confesate şi menţionate de Liviu Rebreanu, un vast material menit să recompună *integral* poietica unei activităţi literare etc), *epistolarium-ul,* notele, schiţele pregătitoare pentru texte de început din

107

biografia literară a scriitorului, însemnările pe margini de cărţi, fragmentele memorialistice şi, în **sfirşit,** *Jurnalul,* început în 1927, sunt acum dosarul complet al unei opere şi al unui destin. Sigur, arhiva Liviu Rebreanu cuprinde pagini inegale, graficul semnificaţiilor este sinuos şi rămîne ca cercetătorul să decidă asupra valorii textelor. E misiunea lui să stabilească legăturile necesare, să observe forţa de atracţie a unor însemnări şi să încorporeze aceasta masă documentară într-un sistem,

acela al creaţiei, al procesului care a produs una dintre cele mai profunde reprezentări epice din proza românească. Cert este că publicarea *Jurnalului* justifică opinia cercetătorului, potrivit căreia universul unei creaţii şi al unei biografii de scriitor se recompune şi se dezvăluie numai din *totalitate.* Omisiunile, ezitările sunt de natură să genereze suspiciunea interpretului în căutarea mărturiei cu adevărat revelatoare pentru personalitatea unui scriitor. Rămîne important ca lectura operei să facă apel la document, fără ca cititorul să se lase dominat *numai* de ceea ce sugerează acesta. Textul operei este mărturia fundamentală şi avem să vedem în „dosarul" reconstituit de cercetători argumente complementare pentru un studiu consacrat nu vieţii scriitorului ci existenţei operei.
în fond, nu biografia scriitorului interesează ; independent de unghiul interpretării, jurnalele, caietele de însemnări, confesiunile — diverse ca formulă —, anchetele, interviurile, articolul cu accentuate note programatice etc. ţin de un strat liminar sau de rolul jucat de „prolog". Nu încape vorbă că *jurnalele de creaţie,* mai apropiate de formula ,.romanului în roman", se asimilează adesea literalităţii textului, producînd materia necesară pentru cercetătorul interesat de operă, de istoria şi de rezonanţa metatextului. Altfel decît corespondenţa, — ne gîndim mai cu seamă la cea destinată, într-un fel sau altul, publicării — jurnalul trebuie citit cu necesare precauţii şi invocarea lui în faţa unei instanţe con-vocate de operă se cere făcută numai în funcţie de sugestiile literaturii produse. Psihocritica, recomandările *poieticii* etc. nu refuză recursul la document, atîta vreme

cît ei face posibilă sesizarea unei laturi a operei sau stimulează o lectură reînnoită prin sugestii venite dinspre fondul încă nedezvăluit al actului creator. Cînd Niculae Gheran afirmă, în *Cuvînt înainte* la *Jurnal II* (Editura Minerva, 1984), că „La dimensiunile personalităţii sale, ne interesează totul, oricît de domestic ar fi, uneori, orizontul preocupărilor", sunt convins că el are în vedere destinul scriitorului şi proiecţia lui masivă, impresionantă în operă. Altminteri, *„totul"* poate fi un depozit nesemnificativ, acoperit şi deformat de uitare şi de gustul suspect al unor aşa-zişi istorici literari pentru amănunte picante sau pentru indiscreţiile (inevitabile) produse de personalităţi în epocă. *„Totul"* nu trebuie neapărat fetişizat doar în numele aplecării spre sertarele mai ascunse ale unei arhive ; important e să supunem documentul operei, istoriei acesteia, vieţii ei secrete şi luminate prin intermediul „Documentului". Chestiunea e, aşadar, dacă documentul e asimilat, integrat unei viziuni totalizatoare asupra scrisului şi operei, asupra mecanismelor acesteia.
Asimilarea informaţiei (felurite detalii ce alcătuiesc microcosmul unui univers plural şi multiform) păstrează, în istoria literară contemporană, disciplină controlată de postulatele reale ale lecturii, un loc important în măsura în care luminează procesul de creaţie, depunînd în favoarea unei poietici organic legate de poetica propriu-zisă a creaţiei narative (în cazul lui Liviu Rebreanu mărturisirile nu sunt puţine *şi* în *Addenda,* pregătită atît de minuţios de Niculae Gheran, textele inserate completează confesiunea „Jurnalului"). Sigur, va surprinde natura informaţiei, în cea mai mare parte legată de „in-ventarul" şi „buletinul" unei gospodării devenite *teritoriul* lui Liviu Rebreanu, domeniul unde se regăseşte, unde respiră eliberat, cel puţin pentru un timp, de ce-lelalte preocupări. E vorba, cum se poate înţelege, de Valea Mare. Ea dobîndeşte, în biografia scriitorului, un loc însemnat, cel puţin din perspectiva însemnărilor, în marea lor majoritate cu informaţii asupra anotimpurilor, lucrărilor agricole, modificărilor în inventar, ani-ma!e, grădină etc. Evident, însemnările nu produc un

posibil „poem" al „muncilor şi zilelor" precum în modelul elin al lui Hesiod. Epurat de orice fior liric, ne-avînd nimic din nostalgia bucolică a unor pagini despre universul rural, *Jurnalul II* dezvăluie un Liviu Rebreanu refugiat, precum un exilat, în grijile casei de la Valea Mare. Nu trebuie să se înţeleagă de aici că scriitorului i-ar repudia viaţa socială, politică, literară, academică. E atracţia pentru gospodăria regăsită parcă după ani ; e poate reîntoarcerea — cum spune Niculae Gheran — la îndeletnicirile scumpe Glanetaşului. . . De altminteri,, autorii ediţiei, Puia-Florica Rebreanu şi Niculae Gheran, n-au exclus, probabil, rezervele cititorului surprins de caracterul laconic al însemnărilor, amintind cîteodată de cele din jurnalul lui T. Maiorescu, rareori animat de reflecţia mişcată afectiv. în dialogul plasat la finele celui de-al II-lea volum al *Jurnalului* („în loc de postfaţă"),, text extrem de instructiv, ca să spunem aşa, pentru cititorul interesat de ecoul operei lui Rebreanu, autorii reafirmă ideea transmiterii documentului aşa cum este el şi în realitatea lui, în afara oricăror procese de intenţie, indiferent de natura observaţiilor şi unghiurilor de vedere (vezi p. 397). Şi chiar dacă numeroase însemnări nu lasă să străbată, mai mult sau mai puţin vag, reacţia omului, a scriitorului, avem să

înţelegem că, înscrise în context, ele dau totuşi imaginea fidelă a „buletinului" intelectual şi afectiv al scriitorului, fişa sa de temperatură în intervalul atît de agitat şi de ameninţător al anilor 1936—1940. Ca şi în cazul primului volum, *Addenda* este excelentă şi produce documente revelatoare (fără nici o exagerare !) pentru diagrama socio-politică, culturală şi ideologică a epocii, încît notele, oricît de simple şi „gospodăreşti'[1] ar părea, se integrează unei lumi, ceea ce este, în cele din urmă, esenţial. Se compune sau nu o lume din succesiunea de pagini a Jurnalului ? Cred că da, şi istoria operei lui Liviu Rebreanu are de aflat din el. Am să repet că nu *Jurnalul* izolat realizează o atare reprezentare sugestivă, ci întregul „Dosar" Liviu Rebreanu, cu textul impresionantei sale opere, cu romanul ro-manelor", cu însemnările din perioada unor înfrigurate

aplecări asupra filelor albe, cu interviurile, articolele, prezenţele consemnate în viaţa politică, socială şi, în cele din urmă, în cea academică, unde fusese acceptat. Să mai adaug că notele şi comentariile, participarea atît de avertizată a Puiei-Florica- Rebreanu dau ediţiei valoarea unui act ştiinţific superior ca rigoare şi profesio-nalitate. *Addenda* se întinde pe perioada 1936—1943 şi cuprinde „dosarul" complet al acestui destin literar care va fi sărbătorit în acest an : anul centenarului Liviu Rebreanu. Lectura *Jurnalului II* extrage noi elemente pentru portretul scriitorului, pentru o mai nuanţată configurare a climatului social şi politic şi, de aici, pentru o înţelegere atentă a opiniilor, nu o dată inconsecvente, naive, derutante şi dezorientate ale scriitorului, pentru pictura vieţii literare, a celei academice (sinuosul curs al primirii lui Liviu Rebreanu în Academia română) şi, în fine, pentru recompunerea itinerarului efortului creator, de data aceasta fiind vorba de geneza romanului *Gorila* şi a thriller-ului *Amîndoi.*

(1985)

Chiar dacă nu comunică atît de direct precum un Camil Petrescu, să spunem, Liviu Rebreanu trăieşte în epocă iar portretul său înregistrează semnele simptomatice ale epocii, frămîntările lumii literare, ezitările, temerile, nedumeririle, oboseala şi copleşitoarea îngrijorare a omului de cultură. Aidoma contemporanilor săi, Liviu Rebreanu urmăreşte evenimentele („Mă ucid jurnalele şi actualitatea. Pierd pe zi cîteva ore citind ziare şi reviste") ; se întreabă, cu bună credinţă, despre evenimentele din Uniunea Sovietică ; are unele dificultăţi şi dezamăgiri cu editorii, dar şi conştiinţa fermă a valorii lui. Orgoliul este al scriitorului convins că a creat o operă cu rezonanţă şi orizont naţional : „Iată-mă, om de 52 de ani — notează scriitorul —, în plină glorie literară, o personalitate care va avea totdeauna un loc în istoria culturii româneşti. . ." Dificultăţile materiale sunt reale, iar retragerea (parţială) la Valea Mare nu îl

scuteşte de griji. Sensibil la aprecieri favorabile, mai cu seamă cînd ele vin dinspre oameni de cultură (înregistrează cu satisfacţie bunele păreri ale lui I. Petrovici despre *Adam şi Eva),* Rebreanu este deschis tuturor semnelor proprii omului în căutarea unor ceasuri agreabile, cu prietenii sau în tovărăşia cărţilor (gustă fotbalul şi face comentarii avertizate despre un meci internaţional al echipei României !...).

Spirit neliniştit, convins că scriitorul există numai în funcţie de capacitatea sa de a înregistra şi interpreta pulsul profund al vieţii, Liviu Rebreanu trăieşte intens evenimentele, aşa cum se poate constata din numeroase însemnări. Iată una din 8 iunie 1940, cînd iluziile pacifiste ale scriitorului s-au spulberat definitiv : „Evenimentele se precipită vertiginos şi ameninţă să răstoarne faţa pămîntului". Normal e ca Rebreanu să trăiască plăcerile redescoperite ale pămîntului, ale muncilor agricole (semănatul, culesul, întreţinerea casei, domesticele cere-monialuri ale unei gospodării, cu păsări, cu miracolul înfloririi livezilor, cu mustul în plină fierbere, cu miile de griji ale unui ţăran ce se regăseşte probabil), fără ca acestea să-l facă să dezerteze de la obligaţiile scriitorului ales în diverse organisme precum Radiodifuziunea română, Comitetul de lectură al Teatrului Naţional, Societatea Scriitorilor Români, Societatea Autorilor Dramatici ete. Slăbiciunile şi gesturile provenite dintr-o a-numită strategie, confesată în *Jurnal,* nu sunt prea puţine nici ele. în ciuda aprehensiunilor reciproce, asistă la premierea unei piese de Nicolae Iorga, avertizat fiind de I. Petrovici că e iminentă discutarea primirii sale în Academie (martie, 1936). . . Nu e defel indiferent la poziţia sa în consilii precum cele de mai sus, iar avatarurile accesului său la statutul de membru al Academiei sunt şi ele semnificative pentru diagrama unei personalităţi nescutite de mici sau mari vanităţi. De la însemnarea din martie 1936 şi pînă la consemnarea votului (mai 1939), Liviu Rebreanu ţine evidenţa scenariului (cu tramă încinsă) al

apropierii, refuzurilor, voturilor. Adeziunea unor I. Petrovici şi Rădulescu-Motru, Mihail Sadoveaoiu este fermă şi consecventă, în timp ce intrigile
112
nu lipsesc, precum redeshumarea campaniei de denigrare din 1929—1930 (vezi *Jurnal I* şi, mai ales, *Addenda,* la primul volum), refuzul lui O. Goga, exasperatele stratageme de amînare („Aproape că-mi vine să renunţ cu vehemenţă. E prea tîrziu ca să-mi mai facă vreo plăcere"). Nu e de mirare că vor fi evocate alte mărturii pentru obtuzitatea unei Academii care nu-i avea printre membrii săi pe I. L. Caragiale sau pe Mihai Eminescu. Sceptic, descurajat, exasperat, scriitorul pare să retrăiască perioada calomniilor şi delaţiunilor din anii 1929—1930, ani ce provocaseră şi o emoţionantă solidarizare a celor mai de seamă scriitori români, dar şi amara constatare despre capriciile unor caractere (o însemnare din mai 1939 n-ar fi lipsită de actualitate : „calomniile sînt mai uşor de reţinut decît meritele de apreciat").

Liviu Rebreanu îşi asumă, în perioada consemnată în *Jurnalul II,* intervenţii simptomatice pentru sentimentul de dreptate, pentru conştiinţa, atît de puternic resimţită, a locului şi statutului scriitorului în societatea românească, tot mai ameninţate de invazia arbitrariului, dictaturii, asasinatelor legionare şi ameninţării unui regim dictatorial. Luînd apărarea lui Mihail Sadoveanu (1937), iniţiind şi redactînd protestul la care au aderat oameni de ştiinţă, personalităţi politice democrate şi scriitori de valoare, Rebreanu face dovada unei atitudini fără echivoc în faţa spiritului patibular şi agresiv al legionarilor, stîrniţi de admirabila poziţie a lui M. Sadoveanu, adversar al antisemitismului şi al opresiunilor de orice fel. Cînd Germania nazistă declanşează războiul, Liviu Rebreanu e, însă, incapabil să înţeleagă primejdia şi proporţiile viitorului dezastru (o notă din septembrie 1938 : „Războiul parcă e în aer (. . .) Nu mai poţi înţelege nimic"). Condamnînd dictatura lui Carol II şi lipsa de demnitate a multor intelectuali („E o emulaţie fără seamăn în lipsa de demnitate"), Liviu Rebreanu are o perspectivă oscilantă iar opiniile sale politice sunt influenţate adesea de elemente de suprafaţă. Refuzînd ideologia dreptei, are totuşi vagi alunecări spre sloganurile presei de dreapta, neînţelegînd consecinţele unor evenimente. Spectacolul degradării parlamentarismului
113
românesc nu e observat în toate implicaţiile lui, deşi dictatura regală, guvernele care au precedat-o sunt condamnate fără echivoc ; nu mai puţin ezitant pare a fi Rebreanu în faţa primelor momente de criză din preajma izbucnirii celui de-al doilea război mondial (intervenţia Germaniei împotriva Poloniei). în totul, însă, scriitorul are reacţiile unui democrat convins, sancţionînd falimentul partidelor politice româneşti şi compromisurile claselor conducătoare precum şi ralierea servilă a unor intelectuali dezorientaţi. Fapt cert e că evenimentele nu-l lasă indiferent şi că scriitorul îşi vede realizată adevărata sa misiune în scris, în asumarea lui ca act grav de conştiinţă : „Scrisul este pentru mine — notează Liviu Rebreanu în 1937 — o muncă grea. O problemă de conştiinţă. Port în mine această conştiinţă a scrisului de la care nu voi abdica niciodată".

Este întemeiată astfel constatarea că Valea Mare e şi un refugiu pentru scriitorul urmărit de proiectul cărţilor sale. Intervalul cuprins în *Jurnal II* este al însemnărilor despre geneza şi elaborarea, adesea chinuitoare, copleşitoare prin întîrzieri, reveniri, căutări şi frămîntări a romanului *Gorila,* şi, mai apoi, a prozei de factură poliţistă, *Amîndoi.* Scriitorul mărturiseşte, de altfel : ,,De fapt, acuma vin mai mult să mă izolez şi să mă prepar pentru scris". într-un fel, fişele/notele despre Valea Mare sunt, prin alternanţe necesare, un reconfortant exerciţiu, care îndepărtează de nopţile insomniilor consacrate cărţii *(Gorila).* Ca şi în cazul romanelor anterioare, poate cu un, plus de ezitări şi de obsedante căutări pentru proiectul narativ pe deplin stăpînit, dar lipsit de ritmul necesar elaborării propriu-zise, scriitorul înregistrează pulsul adesea inegal şi şovăitor al scrisului. în nopţile destinate redactării, Liviu Rebreanu face însemnări a-mănunţite, extrem de riguroase şi de exact păstrate în memorie, despre gospodărie, şi despre durata unor „evenimente" din unghiul unui ţăran. Printre aceste fişe, care inventariază şi consemnează calendarul Casei, nu lipsesc însemnările de natură să configureze şi viaţa literară. Se poate recompune atmosfera şi se poate reface temperatura relaţiilor sale în lumea scriitorilor.

Prietenia statornică îmbrăţişează raporturile cu V. Voi-culescu, M. Sebastian, Al. Rosetti, Camil Petrescu (prieten privilegiat, sprijinit în competiţia pentru decernarea premiului naţional pentru dramaturgie), Caton Theodo-rian etc.

Să recunoaştem că scriitorul apare în ipostaza unei personalităţi generoase atunci cînd e vorba de

condiţia materială şi spirituală a scriitorilor, cînd pledează pentru premierea ediţiei Zarifopol-Cioculescu din I. L. Caragiale, cînd afirmă responsabilităţile societăţii româneşti pentru destinul cărţii tipărite. Demersurile sale sunt expresia unui act de principiu : locul şi însemnătatea scriitorului în viaţa socială, prezenţa necesară a acestuia în actualitatea ce-l implică deplin. Sigur că un *Jurnal* este, în cazul scriitorilor, o posibilă confesiune despre scris şi despre mecanismele ascunse ale actului de creaţie. Poie-tica, înţelegerea şi apropierea factorilor generatori ai creaţiei şi ai angajării în elaborare a scriitorului, e detectabilă sau poate fi reconstituită şi în cazul unui *Jurnal* dominat de însemnări despre mersul lucrărilor agricole, despre prognoza meteorologică, despre raporturile cu diverşi furnizori sau colaboratori. Liviu Rebreanu lucrează la romanul *Gorila,* şi transcriem o notă din 12 octombrie 1936 : „în frigurile *Gorilei* care merge greu" ; în aceeaşi perioadă, schiţa pentru romanul *Amîndoi* e deja menţionată chiar cu amănunte pentru tramă şi pentru acţiunea personajelor. Alte proiecte sunt enunţate doar ; în schimb, spre finele acestei prime părţi din *Jurnal* o însemnare din 21 martie 1940 dă amănunte interesante despre proiectul romanului Păcală *şi Tîndală.* Ele sunt un document preţios fiindcă înţelegem că Liviu Rebreanu socotea proiectul său un act artistic superior, o posibilă sinteză („aş dori să fie într-un fel opera mea cea mai reprezentativă, matură, dacă s-ar putea, o epopee a vieţii româneşti"). Iar analogia stabilită : *Don Qui-jote* şi *Suflete moarte* ne îngăduie să ne facem o idee despre un roman ale cărui personaje ar fi să reprezinte ipostaze în plan social şi etic ale unor raporturi specific româneşti dar totodată cu deschidere spre universal. De altminteri, o însemnare anterioară (august 1938) este

114

115-

semnificativă pentru natura şi dimensiunile proiectului : „Asta da, ar putea fi o creaţie tipic românească şi totuşi cu o semnificaţie universală. Goana după dreptate e un instinct profund uman. E mai puţin şi mai mult ca *Don Quijote.* Dacă l-aş putea realiza cum îl simt, ar putea fi opera mea recapitulativă şi într-adevăr reprezentativă".

Reţinînd ideea de epopee şi de deschidere spre universal prin sensurile operei râmase doar în proiect, să menţionăm „caietul" posibil al romanului *Gorila.* Tristeţe, îndoieli, exasperări, oboseală, neîncredere, disperată aşteptare („Trec zilele, lunile şi nimic ! Mîine-poimîine se sfîrşeşte tot şi nu rămîne decît ce am scris".) Ceea ce-l obsedează pe Rebreanu este fraza de deschidere. Să ne amintim că în *Mărturisiri* (1932) şi, ulterior, în diverse confesiuni literare (inclusiv în interviurile foarte numeroase date de prozator), Li viu Rebreanu transmite acel sentiment al căutării frazei menite să inaugureze, *să dea ritm unei opere,* respiraţia şi cadenţa indispensabilă organizării ulterioare a întregii cărţi, chiar dacă ea este pe deplin *văzută* ca scenariu, personaje, tramă, ordonare compoziţională. Totul depinde, din nou, de început, de fraza iniţială. Efortul este extraordinar şi infernul lui Rebreanu este dintre cele mai înspăimîntătoa-re. Luni de zile romanul nu înaintează decît cu un rînd sau două, şi ele rescrise ulterior. Nu lipsesc clipele de descurajare („Mă chinuiesc atîta cu începutul, încît de multe ori îmi zic că mi s-o fi sleit puterea de creaţie"), precum şi declaraţii contrazise de operele anterioare (scriitorul notează, la un moment dat, că romanele sale au fost lipsite de un proiect compoziţional, ceea ce — se ştie — e infirmat de caiete şi de mărturisiri, în cazul romanelor *Ion, Răscoala, Pădurea Spinzuraţilor).* Anii 1936 şi 1937 sunt ai notelor unde căutarea ritmului rămîne principalul motiv de îngrijorare creatoare („Şi totuşi nu vine ritmul", notează în ianuarie 1937). E drept că romancierul ambiţiona o operă-demonstraţie în planul modelului narativ : *„Gorila* trebuie să aducă noutate, în orice caz, să arate cum se scrie un roman social urban român". Pledoaria pentru obiectivare, şi nu pentru în-

116

clinaţia satirică, este perfect justificată. Totul e, însă, că *Gorila* n-are, cred, forţa şi substanţa acelui mare roman dorit de Liviu Rebreanu şi diagrama torturantelor sale căutări este elocventă. De la ezitări la certitudini („Acum sînt sigur că va ieşi un roman mare", — o însemnare din martie 1937), scriitorul ajunge în iarna lui 1938 (februarie) la aceeaşi luptă pînă în zori. . . cu scrisul. în fine, în mai 1938 scriitorul lucrează la corectură şi „romanul romanului", prezentat de .Niculae Gheran în volumul X al seriei de *Opere,* îşi descoperă acum una dintre surse. Scris mult mai repede, *Arnîndoi* e terminat în ianuarie 1940 şi scriitorul încheie de fapt o carieră literară prezidată de marile romane scrise în perioada anterioară filelor acestui *Jurnal II.*

Ediţia Liviu Rebreanu nu s-a încheiat dar perspectivele ei sunt dintre cele mai optimiste. Pînă acum Ptiia-Floriea Rebreanu şi Niculae Gheran au produs, cu eforturi extraordinare, un document revelator.

Mai - întîi, al e elocvent prin faptul că este integral ; în al doilea rînd, pentru că restituie o operă şi un destin cu toate aspectele şi în toate manifestările acestora. Textul operei râmîne ca document edificator, ca permanentă chemare la lectură şi la redescoperirea unui mesaj artistic fundamental pentru proza românească de totdeauna. Celelalte documente vin să servească şi să ne facă posibile noi descoperiri despre un mare creator : Liviu Rebreanu. îi datorăm o asemenea ediţie pentru a-l omagia în eternitate. Riscînd să ne repetăm, la apariţia viitoarelor pagini documentare şi a viitoarelor volume, să spunem, acum, la început de an dominat, în viaţa literară, de centenarul Rebreanu, că filele sunt însuşi Rebreanu, cu proiecţia masivă a unui edificiu impresionant,

(1985)

RECITIND DIN ION AGÂRBICEANU

Ediţia Ion Agârbiceanu continuă să apară cu discreţie şi cu unele capricioase pauze. Acestea nu ştirbesc defel meritele incontestabile ale unui admirabil om de cultură : l-am numit pe G. Pienescu, devotat editor al textelor scriitorului transilvănean. E momentul (poate) să rememorăm istoria seriei de *Opere* ce debuta în 1962 cu primele trei volume de povestiri, nuvele şi schiţe îngrijite de scriitor, pentru ca după moartea acestuia, în 1963, să consemnăm un ritm de apariţie mult mai inegal, în 1966 apare cel de-al IV-lea volum (cu menţiunea, că scriitorul însuşi supraveghease textul pentru tipar), iar, începînd cu volumul al V-lea, G. Pienescu să prezideze cu devoţiune, cum spuneam, următoarele volume (1968. 1971, 1972, 1973, 1976, 1983 şi volumul al Xl-lea, în 1985, la Editura ,,Minerva", unde continuă să apară, începînd cu volumul al Vl-lea din 1971). Au fost, cum se poate vedea, ani binevoitori, editorial vorbind, şi alţii mult mai mult aşteptaţi, după întreruperi ceva mai mari. Dincolo de această cronologie, important rămîne faptul că ne aflăm în situaţia privilegiată de a-l putea reciti astfel pe unul dintre prozatorii importanţi ai deceniilor următoare anului 1900, povestitorul cu vocaţie atît de înrudită cu aceea a lui Mihail Sadoveanu şi autorul unui roman memorabil ca dimensiune a realismului, *Arhanghelii.*

Ediţia de *Opere* depune mărturie, cred convingătoare, asupra unor pagini autentice precum *Popa Ivlan* (1920), *Stana* (1929), *Păscălierul,* dar mai cu seamă *Jandarmul*

(1941), toate nuvelele de incontestabilă profunzime analitică, de dramatism al conflictelor şi tipologiei umane. Dacă *Arhanghelii* (1914) reprezintă pentru istoria romanului românesc modern o dată din păcate adesea uitată sau neglijată, celelalte romane : *Legea trupului* (1926), *Legea minţii* (1927), *Biruinţa* (1930), *Sectarii* (1938), *Domnişoara Ana* (1942), *In pragul vieţii* (1942) aparţin, cu excepţia *Sectarilor,* unor texte dominate de aceleaşi precepte şi de aceeaşi pedagogie puternic angajată în proclamarea valorilor morale. :

Ion Agârbiceanu cultivă, nu fără talent, verbul polemic iar parodicul şi caricaturalul sunt puse în serviciul unei viziuni incisiv satirice. O nuvelă-fabulă-alegorie sau basm popular *Răbojul lui Sfîntu' Petru* (1934) şi romanul *Sectarii* (pus sub semnul protector al lui I. Budai-Deleanu, — „Invocarea" transcrie infidel şi parodic un posibil text al *Ţiganiadei)* sancţionează politicianismul şi formele caricaturale ale parlamentarismului românesc interbelic, construind modele parodice pentru avatarurile hilare ale vieţii social-politice de atunci. Am reamintit textele şi pentru că în romanele din volumul al Xl-lea ai ediţiei Ion Agârbiceanu, *Domnişoara Ana* şi *în pragul vieţii,* atari aspecte continuă să apară iar severitatea observaţiilor (chiar dacă perspectiva e mai puţin clară şi argumentele nu totdeauna convingătoare, artistic vorbind) trimite la analiza aceluiaşi fenomen în *Gorila,* romanul lui Liviu Rebreanu. Să mai adăugăm, în ordinea motivelor şi a zonelor cercetate de romancier, că lumea oraşelor de provincie transilvăneană, întîlnită în schiţe *şl* povestiri de factură vag cehoviană sau dostoievskiană *(Bolnavii, Milionul, O glumă* etc), e prezentă în romanele volumului apărut acum, în 1985, la Editura „Minerva" şi, uneori, pictura acestui mediu are nuanţe de observaţie realistă sugestivă ca atmosferă şi raporturi umane.

Revenind, însă, la textele recentului volum. (XI) să spunem că cele două „romane" sunt dominate total de acel „finalism etic" remarcat exact de Ion Breazu în comentariile sale din *Literatura Transilvaniei* (Casa Şcoa-lelor, 1944), de ostentaţia unei pedagogii moralizatoare, adesea copleşitoare pentru inegalitatea discursului roma-

nesc. Cred că romancierul continuă să rămînă credincios şi unor teze de provenienţă întîrziat poporanistă, şi fenomenul n-ar avea de ce surprinde dacă ne gîndim la accentele neo-sămănătoriste din

proza unui Cezar Pe-trescu bunăoară. Sigur e că elemente de sociologie poporanistă, romantică prin definiţie (vezi Z. Ornea, *Poporanismul,* 1972), străbat în romane, de unde rezervele faţă de civilizaţia aparent importată, faţă de oraş, elogiul intelectualităţii şi condamnarea „claselor suprapuse", accentuarea şi ostentativa afirmare a preceptelor sociale şi morale, preeminenţa eticului etc. Uneori demonstraţia merge şi mai departe încît avem să întâlnim în romanul *in pragul vieţii* pledoaria deschisă pentru băncile populare sau pronunţata suspiciune faţă de accesul fetelor spre învăţământul liceal sau, cu atît mai mult, spre cel superior. . . Fireşte, scriitorului atît de legat de *Luceafărul* de la începutul veacului nostru nu-i puteau „scăpa" unele motive chiar şi în absenţa unui contact direct cu ideologia poporanistă ; cum elementele sunt numeroase şi evidente, nu cred că am comite o eroare invocînd a-tari apropieri.

Domnişoara Ana este romanul crizelor şi evoluţiei unei adolescente plecate din sat, Ana Muja, intrată într-un mediu nou nu fără dificultăţi de adaptare ; personajul are, în intenţia prozatorului, o evoluţie întreruptă de numeroase confruntări cu mentalităţile „clasei suprapuse", cu prejudecăţile sociale şi morale ale unor categorii situate, prin simplificări extrem de păgubitoare pentru autenticitatea tramei, sub semnul unui maniheism paralizant. Ca majoritatea personajelor din romanele de după *Arhanghelii,* Ana Muja e dominată de pasiuni şi de dorinţa de a cunoaşte o lume nouă, de a o supune prin ambiţie şi prin muncă ; descoperirea tarelor morale în acest mediu spre care, iniţial, tinde, n-o dezarmează ci, dimpotrivă, o decide să-l cucerească nu fără afirmarea unui deplin ascendent moral regăsit în universul din care plecase. Ceva din mecanismele Marei din romanul lui loan Slavici animă personajul lui Ion Agârbiceanu, numai că demonstraţia ascensiunii, înţelegerii şi biruinţei morale este compromisă de transparenţa preceptelor şi
a lecţiei servite cititorului. Prozatorul intenţiona, fără îndoială, să creeze un caracter în genul celui produs de loan Slavici, numai că trama e departe de a servi impactului imaginat de romancier. Rămînînd doar virtual interesant ca destin posibil, personajul din *Domnişoara Ana* angajează scriitorul în pictura mediului mic-burghez (intelectualitatea de după Unire) sau a unor categorii sociologic nu lipsite de oarecari semnificaţii. Astfel, Ion Muja, tatăl Anei, e atras de strategia luptelor politice de după 1918, ilustrînd, tot într-o viziune poporanistă, categoria „dezrădăcinatului" (agent electoral, om de serviciu, aprod la tribunal) sau prezentînd-o pe aceea a unei „intelectualităţi" intrate într-un sistem de legături de natură să genereze alienarea şi descumpănirea morală.

în pragul vieţii nu depăşeşte condiţia celuilalt roman. Dimpotrivă, avem să urmărim istoria naivă şi mult simplificată a unei vieţi drepte, aceea a Sorei Preda, adolescenta ajunsă în pragul maturităţii, absolvind un liceu comercial şi trăind o dragoste cinstită pentru Va-Jentin Grecu, student la medicină, pus la încercare de patima şi de fascinaţia unei femei, revenind, aşa cum ne şi aşteptam, la statornica iubire a Sorei Preda.

în ciuda caracterului demonstrativ, ce ameninţă ro~ maneJe de absenţa substanţei epice, şi în pofida tezismului acestei pedagogii morale atît de direct comunicate, romanele nu sunt lipsite de interes, cel puţin din unghiul înţelegerii dominantelor etice ale scrisului iui Ion Agâr-bicestnu. Mai mult, romanele au o anume „culoare", e-vocînd lumea Transilvaniei în anii următori Unirii. Sigur, tezismul prozatorului pare să copleşească cele mai bune intenţii. . . Mentalităţile unor categorii sunt însă sesizate cu un oarecare farmec : problema accesului fetelor la studii ; oportunitatea socială şi morală (pusă sub semnul întrebării) ; raporturile familiale ; libertinajul ; patima, devoratoarea şi primejdioasa patimă a cărnii ; iubirea, purificarea, sensul moral al demersurilor umane în societate, familie etc. Mai presus de acestea, scriitorul pledează pentru afirmarea eticii muncii oneste şi pentru sancţionarea spiritului oneros, corupt. Dacă vorbeam la un moment dat despre provenienţa poporanistă a unor

teze puse în discuţie, mă gîndeam mai ales la rolul conferit de Agârbiceanu problemei intratabilului conflict dintre descendenţii ţăranilor şi „clasa suprapusă", dintre formele civilizaţiei moderne şi temeiurile unei etici ţărăneşti, patriarhale, fixate în tradiţii. Un moralism sever prezidează în instanţa provocată de prozator şi a-proape că nu lipsesc temele preferate ale doctrinei poporaniste : rolul intelectualului şi asumarea unei misiuni sociale şi morale ; problema generaţiilor şi conflictele dintre generaţii (amintind, pînă la un punct, de romanul lui Mihail Sadoveanu, *Cazul Eugeniţei Costea)* ; corupţia politică şi implicaţiile acesteia ; criza morală declanşată de pătrunderea unor raporturi neasimilate de structurile sociale şi etice ale societăţii româneşti în anii de după Unirea' din 1918 etc.

Cum spuneam, prozatorul condamnă diversele aspecte ale politicianismului şi ale parlamentarismului românesc de după primul război mondial, neuitînd să examineze rolul „inteligenţei" satelor şi a oraşelor înainte şi după Unire (motiv predilect, discutat de foarte multe ori). Implicaţiile morale sunt totdeauna puse în discuţie : nepotismul, anularea ierarhiei valorilor reale, protecţionis-mul. Sigur, avem să ne întrebăm — ca şi la Liviu Re-breanu — asupra perspectivei care pune în mişcare spiritul intolerant cu manifestările politicianismului interbelic. Ion Agârbiceanu nu greşeşte, însă, în *Sectarii,* roman absolut remarcabil ca verb satiric şi efect parodiant.
Puţine elemente viabile sunt de reţinut în cele două romane ale volumului al Xl-lea din. seria *Operelor'* lui Ion Agârbiceanu. Printre acestea, prezenţa unei observaţii realiste asupra detaliilor şi atmosferei în *Domnişoara Ana,* o anume poezie a descrierii, notaţia fină în care recunoaştem nuvelistul şi povestitorul (atmosfera de familie în *In pragul vieţii;* idilica imagine a oraşului de provincie transilvănean, cu „cazina", cu bucolica desfăşurare a unor serbări tradiţionale, cu viaţa „inteligenţei", cu figuri nu lipsite de pitoresc şi autenticitate, precum contabilul Nichita Marele sau tensiunea zugrăvirii pa-timei lui Valentin Grecu pentru Aneta, personaj care trimite spre fascinaţia unor femei din proza lui Mihail Sadoveanu). Altfel, romanele, păstrînd şi unele înduioşătoare forme de limbă ale scriitorului transilvănean, interesează pentru a înţelege statornica pledoarie a prozatorului pentru valorile etosului.
(1985)

Pavel Dan

VIZIUNEA TRAGICĂ ASUPRA EXISTENŢEI

Ezitînd asupra titlului pentru un text despre Pavel Dan, transcriem, de fapt, o stare aparte provocată de destinul creaţiei prozatorului rămas — şi acum, după numeroase ediţii — un scriitor puţin cunoscut. E drept că sintagma „puţin cunoscut" poate fi pusă în discuţie şi poate fi (de ce nu ?) suspectată, sugerînd un anume complex Pavel Dan. De unde dificultăţile întîmpinate de literatura acestui mare prozator provenit din spaţiul tulburător şi inconfundabil al Cîmpiei Transilvaniei (teritoriu de o gravitate aparte, alcătuit din lanţuri de dealuri convocate, parcă, la o misterioasă mişcare a straturilor geologice) ?
Sigur, răspunsurile sînt numeroase şi chiar dacă nu acceptăm o singură ipoteză, conjugarea cîtorva e de natură să producă posibile explicaţii. Pavel Dan a trăit mai puţin de treizeci de ani şi singurul său volum de nuvele, *Urcan bătrlnul,* a apărut la un an după moartea sa (în 1938) graţie devoţiunii unice a lui Ion Chinezu. Ar fi, poate, de meditat asupra perioadei : războiul devenise o realitate defel eludabilă şi actele viitoarei conflagraţii apăreau de pe acum ca ineluctabile. Cine parcurge paginile presei vremii (revistele literare JIU fac excepţie !), descoperă obsedanta îngrijorare pentru **destinul** unei umanităţi ameninţate.
După cîţiva ani, în 1944, Ion Chinezu face să apară o a doua ediţie a aceleiaşi culegeri şi e de prisos să spunem că anul continuă să fie nefast prozatorului. Poate că nu e lipsit de interes să reamintim că în 1945 apărea la Marsilia prin grija şi comentariul pătrunzător **ale lui** Eugen Ionescu o culegere în limba franceză.

Riposta ar putea veni azi din partea celor care au în faţă un număr defel neglijabil de culegeri sau de ediţii. In ciuda lor, Pavel Dan n-a pătruns în conştiinţa literară ca un scriitor de certă valoare. O altă ipoteză — şi ea întemeiată pe o realitate istorico-literară indeniabilâ — este aceea a condiţiei scriitorului publicat, în timpul vieţii, în reviste de provincie. într-adevăr, cu excepţia nuvelei *Priveghiul* (apărută în „Gîndirea", 1935), celelalte nuvele .şi povestiri sînt oferite- unor periodice transilvănene cu o circulaţie fatal restrînsă şi condiţionată de. . . rezervele (adesea ne justificate) ale presei literare bucu-reştone a vremii. Nu e momentul să reamintim decît în treacăt faptul că un complex al provinciei nu e de ignorat pentru deceniile trei şi patru şi, dacă e să mai prelungim enunţul, umbrele unui atare complex nu par să-fi dispărut.
Nu facem, însă, procesul istoriei literare şi pentru motivul că scriitorul a fost receptat în pagini semnificative de critică. Octav Şuluţiu îl prezenta cititorilor „României literare" (1939) ca pe „unul dintre cei mai mari scriitori români în plină evoluţie", iar G. Călinescu găsea nimerit să afirme în *Istoria literaturii. ..* (1941) că Pavel Dan „avea talentul de prozator al unui Slavici". Mi se pare că avem în afirmaţia marelui critic un termen de referinţă esenţial pentru o judecată de valoare scutită de supralicitări, de o retorică obosită, de la început, de excesul epitetelor. A-l situa în prelungirea literaturii lui Ioan Slavici înseamnă a recunoaşte o viziune gravă asupra existenţei, tentaţia creării unui

univers încărcat de semne premonitorii, silite de mari conflicte să desemneze mişcarea vieţii şi a morţii, a marilor patimi şi suferinţe ale fiinţelor. Tragicul, patosul legii morale şi antizolismul evident ale prozelor lui Slavici găsesc în Pavel Dan un continuator în spiritul prozei realismului interbelic. Cred că soluţia recunoaşterii lui Pavel Dan ar fi a-ceea de a-i fixa dominantele moderne ale operei, fiindcă predilecţia pentru universul ţărănesc nu stinghereşte a-iirmaroa unti viziuni care transcende realismul primar, statuînd o privire gravă şi profundă, deschisă recreării
125
unor lumi puse sub semnul tutelar al tragicului, al destinului tragic, al grotescului (şi al măştilor atît de contorsionate ale destrămării unor existenţe), al marilor contraste.
Un profund mister al operei, caracteristică formulată de Eugen **Ionescu în** prefaţa ediţiei franceze pomenite, pare să însemne prezenţa la Pavel Dan a unei disponibilităţi excepţionale pentru sesizarea marilor drame existenţiale şi pentru tentativa de a înţelege ascunsele legături ale vieţii şi ale morţii într-o veritabilă *cosmogonie ţărănească.* Durerile, revoltele, conflictele pentru pămînt, consecinţele nefaste ale averilor, obsedanta şi devora-toarea pasiune pentru pămînt, ritmurile muncii şi ale vieţii, raporturile fiinţei cu existenţa, felul cum se manifestă comunitatea ţărănească în faţa morţii etc. alcă-tuiesc motive şi elemente ale unui scenariu narativ pregătit să se edifice într-o construcţie amplă, epopeică.
Pavel Dan tinde spre dimensiunile unui realism unde mitul, legenda, evenimentele fundamentale ale familiei ţărăneşti, spaţiul Cîmpiei, *topos* narativ cu implicaţii determinante pentru viziunea cosmică a scriitorului, se întâlnesc precum într-un *basm* cu o structură şi cu un sistem de semne cu totul aparte. Arhetipul, intertextua-litatea (înţeleasa ca sistem de interferenţe la nivelul motivelor şi al modelelor) funcţionează în literatura lui Pavel Dan, statuînd un regim epic modern, înrudit ca viziune şi ca redimensionare a semnelor lumii cu poetica expresionismului. Un basm poate fi considerat universul epic creat de scriitor dacă ne gîndim la opoziţiile categorice şi la conflictele ireconciliabile (binele şi răul ; viaţa şi moartea ; misterul existenţei ; tensiunea unor determinanţi narativi prezenţi mai cu seamă în configurarea personajelor), la fabulosul generat de conştiinţa tragică a faptelor şi a evenimentelor.
Privită din alt unghi, proza autorului lui *Urcan bătrînul* compune în întregul ei un univers al sfîşierilor, al dramelor proiectate în conştiinţa naratorului. De aici o anume frenezie, exaltarea şi violenţa imaginilor, preferinţa pentru spaţiul nopţii. Mi se pare extrem de su-
126
gestivă pentru definirea acestei proze observaţia lui Oc-tav Şuluţiu : prozatorul este considerat „Un Bacovia al epicului" şi cred îndreptăţită remarca în sensul datelor relevate mai sus. Prozatorul este urmărit de motivul morţii şi al destrămărilor. Finalul din *Ursita* mi se pare edificator pentru simbolurile unei creaţii unde oamenii au demnitatea şi sentimentul plecărilor. în universul lui Pavel Dan, satul, familia, crîncenele conflicte ţărăneşti **(Ludovica** din *Urcan bătrînul* şi din *înmormîntarea lui Urcan bătrînul* este personajul cel mai reprezentativ pentru procesul de destrămare a unor raporturi umane şi pentru felul cum acţionează legea morală) sunt constituenţii unei cosmogonii ţărăneşti cu manifestări apocaliptice, cu reacţii de o violenţă extremă (finalul din *Priveghiul* este absolut memorabil şi accentuează ideea de basm, în accepţia de interpretare a unor mituri şi adevăruri metamorfozate în mit), cu scene de cruzime dar şi de infinită duioşie.
Sunt nuvele scrise din unghiul unei poetici care refuză stricta obiectivare, obligînd naratorul/naratorii la pătrundere spre sensurile ascunse ale manifestărilor vieţii ţărăneşti şi la convocarea unor semne care dau substanţă acestui vast basm cu valoare de ceremonial. Teritoriul Cîmpiei, spaţiu creat şi ratificat de un interpret al unei lumi specifice şi inconfundabile, refuză pitorescul, iar ceremonialul vieţii şi al morţii are profunzimi mitice. Sunt pagini memorabile precum *înmormîntarea lui Urcan bătrînul,* unde familia şi generaţiile participă la un ritual complicat al muncii şi al tăcerilor, al zilelor şi al rememorărilor (ultima călătorie a **bătrânului** Urcan), *Copil schimbat, Uliana* sau *Zborul de la cuib.* în peisajul Cîmpiei Transilvaniei, al nopţilor şi al dealurilor, al drumurilor (ele au povestea şi, deci, memoria lor), istoriile nasc taine, trezesc spaime *(Priveghiul, Copil schimbat)* sau produc întîmplări cu accente picareşti *(Precub).* Pavel Dan a fost obsedat *(Jurnalul* depune mărturie în acest sens) de dorinţa, definitorie pentru un prozator autentic, de a *vedea,* de a reţine şi de a
127
reinterpreta în dimensiunile unei construcţii epopeice. Fragmentele există ; nu ca o promisiune, nu ca o

literatură plasată sub semnul virtualitătilor, ci ca o creaţie coerentă, deplină : este universul lui Pavel Dan şi el merită să se fixeze definitiv în fondul cel mai însemnat, valoric vorbind, al literaturii române.

(1987)

CA ÎNTR-UN BASM...

Intenţia, mărturisită de Pavel Dan, de a scrie o operă de proporţii inspirată din universurile Cîmpiei Transilvaniei (intenţie confirmată, de altminteri, de *Jurnalul* scriitorului şi invocată ca argument estetic de Ion Chi-nezu în *Prezentarea* volumului apărut în 1938, *Urcan bătrinul)* este elocvent dezvăluită de „fragmentele" epo-peei concepută în regimul *totalităţii* narative, al recursului ia miturile, legendele şi legile — nescrise — ale etosului ţărănesc. Citite cu atenţie, călăuziţi de confe-siuniie prozatorului şi întîmpinaţi de motivele, semnele şi raporturile proprii unei epopei, nuvelele sunt *basme* integrate într-o viziune artistică proprie unui mare creator în linia lui Ion Creangă, Ioan Slavici, Mîhail Sado-veanu sau, pentru a numi un model absolut, în aceea a lui Gogol.

„Basmele" lui Pavel Dan sunt nuvele care transcend realismul minor, stingherit de pitorescul ţărănesc şi de reprezentări fatal restrictive atunci cînd rămîn la straturile de suprafaţă ale lumii ţărăneşti. De fapt, Cîmpia lui Pavel Dan este un spaţiu estetic pe deplin convingător nu pentru că este *neapărat* un teritoriu populat de ţăranii satelor râspîndite printre dealuri, ci pentru că luminează destine, mecanismul şi acţiunea Legii morale, raporturile statuate sub imperiul unor determinanţi social-istorici şi economici, psihologii inconfundabile. într-un cuvînt, Cîmpia lui Pavel Dan este un loc unde existen-, ţele işi revelează condiţia fundamentală, un teritoriu autotelic în datele acestuia, în mişcarea şi respiraţia lui.

Pavel Dan are vocaţia sesizării naturii lăuntrice a fiinţelor, şi existenţa lor, comportamentul oamenilor în faţa morţii şi în faţa miracolelor vieţii sunt tratate precum în marile poveşti ale omenirii. Evenimentele cele mai însemnate pentru comunitatea umană înfăţişată de scriitor se petrec sub semnul tainei, al ceremonialului dedus dintr-o experienţă îndelungată. Natura însăşi participă, în virtutea funcţiei ei active în viziunea scriitorului, ca un referent esenţial, amplificînd tensiunea şi misterul, explicînd sau învăluind în taină reacţiile şi faptele protagoniştilor. Absolut semnificativă, nuvela *Ursita* poate oferit cîteva argumente pentru condiţia estetică a unui discurs ce-şi revendică simbolurile fundamentale ale basmului. Agonia lui Iacob, străjuită de soţie, se petrece în spaţiul nopţii şi al dezlănţuirii zăpezilor („ninge de îngroapă"), în regimul unei tăceri premonitorii („Şi iarăşi se întinse între ei tăcerea aceea apăsătoare de noapte grea de iarnă"). în fine, moartea personajului devine dispariţia unui erou ce-şi asumă cu demnitate contopirea cu natura, plecarea într-o călătorie anunţată, de altminteri, de comentariul anterior al naratorului : „. . .glasul lui părea că vine de undeva de sub pămînt, dintr-o lume moartă".

Nu altfel se dezvoltă, ca tensiune şi continuă interferare de planuri ale discursului epic, nuvele memorabile precum *Inmormîntarea lui Urcan bătrînul* şi *Priveghiul* Obsesia raporturilor familiale, a rolului Familiei (scriitorul urmăreşte lucid destrămarea şi degradarea ineluctabile ale unor valori morale organic legate de familie), semnificaţia încălcării normelor morale ţin, în cele din urmă, tot de regimul basmului şi de simbolurile acestuia. Întoarcerea bătrânului Urcan din ultimul său drum de-a lungul Cîmpiei, boala, fluxul memoriei şi tăcerile bătrînei, noaptea (din nou, noaptea, ca un decor esenţial şi ca simbol al tainei), ceremonialul cinei, sunetele Cîmpiei şi muzica dealurilor, simfonica ordonare a sonurilor eliberează, parcă, pe bătrînul Urcan de toată moştenirea sa dubioasă, echivocă, pregătind admirabil — prin contrast — partea a doua a basmului, prezidată d-e mască şi de grotesc (înmonmîntarea propriu-zisă)-

La fel, în *Priveghiul,* opoziţiile sunt categorice şi ţin de antinomiile basmului (răutatea femeilor, sinuciderea lui Toader), iar participarea Satului (şi aici sancţiunea, avertismentele şi finalul tragic se desfăşoară sub protecţia nopţii : „Noaptea curgea mereu") îndeplineşte funcţia unui martor al aplicării legii morale. Misiunea îi revine unui personaj de basm, Şuta, şi interesant e de observat că forţa acestuia (comentează naratorul) provine din absoluta lui

desprindere de acţiunea a doi factori nefaşti : pămîntul şi banii. Aşadar, suntem în plină acţiune a codului basmului în ordinea binelui şi a răului, a personajelor cu puteri misterioase şi cu rol pedepsitor.
Chiar şi atunci cînd dominante sunt elementele provenite din recuzita unui realism ce tinde spre obiectivare, Pavel Dan refuză consemnarea neutră a unor trăsături. De aceea personajele sale intră în sistemul general al unei posibile poveşti despre oameni, despre defectele şi despre destinele lor. Am în vedere, în special, personajul, cu totul extraordinar ca relief psihologic, Ludovica din ciclul Urcăneştilor. Nuvela *Urcan bătrînul* începe, în compoziţia ei perfect articulată, cu portretul Ludo-vicăi : „. . .cu năframa neagră dată puţin pe ceafă, de i se vedea părul brumat, cu chipul osos înnegrit de soare şi zbîrcit, pe fondul albastru al cerului, femeia părea o pasăre mare de pradă, gata să-şi ia zborul". Portretul este completat în *înmormîntarea lui Urcan bătrinul* doar cu cîteva elemente : ,,. . .sub-jruntea-i îngustă, pe care atîrna o şuviţă de păr brumat, sclipeau ochii vii, scăpărători ca de pisică sălbatecă. Avea fălci puternice, gura mare, cu buzele veşnic umede, buze lipicioase de animal sugător". Nu încape nici o îndoială, avem de-a face cu desemnul grotesc, hiperbolic, al basmului, unde liniile, dimensiunile, contrastele sunt perfect integrate evenimentelor şi semnelor- specifice discursului.
Ar fi să reducem, însă, din valoarea şi semnificaţia acestor două „fragmente" de epopee-basm dacă nu am avea în vedere atmosfera (din nou, noaptea instalează un decor pentru un scenariu grav, înspăimîntător), natura („Norii negri, grei se învolburau din toate părţile, întu-

necau zările, tîrîndu-se pe pămînt ca nişte animale apocaliptice. . .", iar noaptea „Părea că e o turmă mare de oi, grămădite la umbră pe luna lui cuptor") şi tensiunea conflictului generat de pămînt şi de gravele raporturi statuate între membrii Familiei.
Suntem, cum se vede, în faţa unei literaturi concepute, deliberat ca un mare cîntec al Cîmpiei, ca interpretare a unui *topos* demn de o veritabilă epopee. Ea este scrisă în fragmentele fundamentale ale compoziţiei şi reconfirmă un mare scriitor, în linia creatorilor de atari slruc- .
turi narative.
(1987)
III
i\. E. BACOASKY
SEMNELE TAINEI
Apariţia, în 1967, a volumului *Echinoxul nebunilor şi alte povestiri* descoperă nu neapărat o ipostază total diferită a scriitorului atît de deschis sonurilor poeziei moderne, lecturilor convertite în comentarii avertizate şi profunde ; A. E. Baconsky pare să deconspire afinităţi *şi'* să anunţe motive reîntîlnite în volumul de poeme *Cadavre în vid* (1969), volum tulburător prin comunica-rea unei nelinişti şi a unei meditaţii de o gravitate supremă, în ordinea unor corespondenţe şi a unor lecturi privilegiate, avem să descoperim în povestirile volumului din 19-67 gustul matein al cuvîntului şi voluptatea unică pentru somptuozitatea extremă a discursului prezidat de o amplă retorică a figurilor şi a cadenţelor, a „artificiilor", intim legate de fraza poetică şi de structura proprie poemului. Aidoma lui Mateiu I. Caragiale, povestitorul se supune convenţiilor „tainei", magiei cuvintelor şi sim-bolurilor savant distribuite şi ordonate în desfăşurarea prozelor sale.
Sigur, A. E. Baconsky, scriitor iniţiat în experienţele poeziei şi ale prozei moderne, cultivă povestirea fantastică aşumîndu-şi jocul şi plăcerea discursului puse sub semnul emblematic al cuvîntului şi al artificiului superior şi performanţa (termenul mi se pare potrivit în . acest caz). provine din posibilele referinţe plasate în planul intertextualităţii. Inteligenţa scriiturii şi ,a elaborării este a'iunui scriitor care frecventează marea literatură şi, în acelaşi timp, nu' ignorează paginile adesea insolite ale literaturilor lumii. Dacă e să aflăm şi alte interfe-

rente, ele pot veni de la Mircea Eliade sau de la Al. Macedonski sau de la marile modele ale prozei fantastice, începînd cu „extraordinarele" nuvele ale lui Edgar Poe. Mai presus, însă, de modele (istoria prozei fantastice româneşti este impresionantă), povestitorul continuă să rămînă un poet al prozei, situîndu-se, din acest punct de vedere, în continuarea unei tradiţii strălucite a prozei artistice. Semnele

discursului : ţărmul mării şi marea, păsările şi geometria zborului lor, spaţiile stranii ale singurătăţii şi dezolărilor, oraşele învinse de uitare şi de părăginire, acel sentiment tainic şi devorant al „urîtului"; al neliniştii şi al singurătăţii, intră în ritmurile şi sunetele poeziei propriu-zise („Şi toate sunau, sunau, sunau, stele metalice într-un înalt arcuit, stele mătănii, stele clopote auzite, neauzite"). Lumea este celebrată prin cuvînt şi prin somptuoasa (repet) desfăşurare a discursului, atît de înrudit cu aceia al lui Matei-u I. Ca-ragiale.

Sunt în prozele volumului lui A. E. Baconsky, recitit după ani, semne ale unei nelinişti existenţiale, dominante ; ea susţine, cred, dincolo de „artificiu" şi de ostentaţia rafinamentului frazei, valoarea acestor texte. Ele sunt confesiuni ale unui povestitor care ilustrează vîrste şi "experienţe felurite în spaţiul misterios şi enigmatic al unor tărîmuri necunoscute, dominate de fiecare dată de mare, de fascinaţia mării. Sunt ţărmuri pustii precum în *Farul*, sunt nopţi ciudate, străjuite de lumini îndepărtate şi de umbre bizare ; sunt oraşe pustii *(Fuga pietrarului)* unde visul şi stările de veghe se interferează şi unde fiinţele par măşti în neaşteptate metamorfozări şi substituiri. Chemări venite din necunoscut, nave ce apar din ceţurile apelor mării, spaimele şi coşmarurile unor fiinţe izolate, mistuite de secrete dorinţe de evadare *(înceţoşatul Orfeu)* alcătuiesc motivele — atît de frecvent în-tîlnite — în literatura fantastică. Nu neapărat sistemul de semne impune în povestirile lui A. E. Baconsky, ci mai degrabă atmosfera de ceremonial şi de treceri spre

134

un timp vechi de mituri şi de simboluri ale existenţei. Fiindcă în acest volum de proză se spun istorisiri *(Bufniţa)* şi sunt parcurse etapele unor acte de iniţiere care celebrează acea misterioasă şi permanentă chemare a fiinţei proiectate sub protecţia limbajului inconfundabil al poeziei lui A. E. Baconsky. Am putea, eventual, interpreta textele din *Echinoxul nebunilor* ca o meditaţie învăluită în sistemul hieroglifelor figurilor şi al simbolurilor proprii literaturii fantastice despre aventura singulară a fiinţei tentate de a descifra şi descoperi semnele încifrate ale lumii şi de a-şi descoperi sensurile mai ascunse ale existenţei. In fond, straniul, enigmaticul, gustul singurătăţii, întoarcerea la tărîmurile originare (marea), patimile copleşitoare şi devastatoare sunt şi echivalenţele aventurii cunoaşterii/iniţierii (adolescentul din *Farul).* Stînd, cum notează naratorul, „sub pavăza nedesluşită a unor taine", poves-tirile sunt o posibilă trecere spre reflexivitate : despre om şi despre existenţă, despre nelinişti şi despre aşteptări, despre miturile unor lumi care au fost şi despre neîntreruptul ceremonial al poeziei lucrurilor ; ceremonial celebrat de un poet autentic al cuvîntului si al simbolurilor.

(1987)

PROZA LUI DINU PILLAT

Un concentrat şi informat studiu consacrat romanului *(Dilemele de creaţie ale romanului în conştiinţa noastră estetică dintre cele două războaie mondiale),* publicat în volumul *Mozaic istorico-literar. Secolul XX* (1969), recomanda un excelent cunoscător al evoluţiei formelor unei specii prin excelenţă proteică şi heterogenă ca dezvoltare şi adecvare. Dinu Pillat, pasionat cercetător al structurilor romaneşti, opera cu foarte sigure criterii taxinomiee iar categoriile de romancieri (extravertiţi, sensibili la fenomenul social-istoric, tinzînd pronunţat spre obiectivare ; prozatori interesaţi de lumile interioare ale existenţelor, explorînd în zonele şi mecanismele psihologiei umane) coexistă şi în experienţa de prozator a acestui admirabil om de cultură şi inteligent scriitor. între formulele romanului obiectivat şi ale celui ce tinde spre introspecţie analitică, urmînd, în fond, criterii lovines-ciene, Dinu Pillat fixează — fin observator al fenomenului epic — proprietăţile discursului narativ în proza Hortensiei Papadat-Bengescu (un roman cu profunzimi analitice şi demiurgic ca observare atentă a lumii), re-marcînd tentaţiile prozei autenticiste, anticalofile, calităţile unei naraţiuni lucide, experimentale ca interpretare şi investigaţie atentă, nu fără a adera, în proza sa, la o atare direcţie.

Un discurs epic care conjugă observaţia, impulsul obiectivării şi discreta subiectivare de planuri avem să întîlnim şi în literatura lui Dinu Pillat, confirmînd lecturi, afinităţi şi gust dirijat de frecventarea marilor pro-

136

zatori ai secolului nostru. Excelenta cunoaştere a teritoriului romanesc se vădeşte şi în eseul *Dostoievski în conştiinţa literară românească (1976),* avînd să revenim asupra lui şi din motivul că Alexandru Paleologu însoţeşte publicarea eseului de un comentariu plin de sugestii pentru cititorul de azi al romanelor lui Dinu Pillat. Sigur e faptul că scriitorul se situează, fără a o spune direct, explicit, în familia unor prozatori pentru care experienţa romanului proustian nu mai poate satisface, în timp ce literatura lui Gide sau Huxley produce numai sugestii pentru naraţiuni

interesate de aventura condiţiei umane, de experienţele trăite şi mereu verificate ale unei fiinţe tot mai atrase de un univers complex, încărcat de multiple sugestii, interdeterminâri şi impacturi dramatice în plan existenţial. Sunt amintiţi şi invocaţi Mircea Eliade, Anton Holban, Mihail Sebastian, Octav Suluţiu, autorul romanului *Mîntuire,* Pavel Dan (!), M. Blecher (într-un eseu va spune despre autorul *întîmplă-rilor în irealitatea imediată* că el ilustrează la noi „literatura autenticităţii subiective"), rămînînd să găsim în înrudirile dintre aceştia dominantele prozei scrise de Dinu Pillat (luciditate şi confesiune, spirit neliniştit de pasiunea investigaţiei, fervoarea ideilor şi reprezentarea nuanţată a temperaturii- unei generaţii cu motivele, frustrările, aspiraţiile şi „răceala" observaţiei în plan social şi psihologic).

De altminteri, lecturile cercetătorului vor sublinia comuniunea scriitorilor pomeniţi şi sub semnul modelului dostoievskian. „Mai tînăra generaţie de prozatori, a-firmată după 1.930, — scrie Dinu Pillat în *Dostoievski în conştiinţa literară românească* — îşi are la rîndul ei sensibilitatea filozofico-literară solicitată de Dostoievski într-o măsură simptomatică", eseistul numindu-i pe a-ceiaşi prozatori aflaţi sub zodia unei experienţe romaneşti cu multe note comune în ordinea poeticii. într-adevăr, diagrama opiniilor, nu o dată formulate şi comunicate de romancieri, cei mai mulţi cu apete»ţa comentariului şi a lecturilor critice, atestă un gust pronunţat pentru experienţa trăită şi confruntată, pentru

137

„transcrierea" unei realităţi metamorfozate în ficţiuni revelatoare pentru condiţia şi pentru căutările fiinţei. Informaţi şi cu înclinaţii livreşti, refuzînd totuşi literatura calofilă şi soluţiile contrafăcute, imaginînd în perimetrul unor aventuri ale destinelor, trăind literatura ca alternativă esenţială a vieţii, scriitorii din familia căreia îi aparţine şi Dinu Pillat au oroarea artificiilor şi a evaziunii dintr-un teritoriu unde omul se confesează şi îşi asumă un demers ontologic decisiv.

Cred că una dintre dominantele prozei lui Dinu Pillat (volumul apărut la „Minerva" beneficiază de îngrijirea şi de avertizata prezentare a Monicăi Pillat ; textele : *Tinereţe ciudată, Moarte cotidiană şi Jurnalul unui adolescent* sunt ireproşabil reproduse iar studiul prefaţează atent, stabilind un portret mult mai bogat şi mai elocvent decît în Postfaţa la ediţia din 1979 a romanului *Moartea cotidiană,* unde Ana-Maria Boariu aduce interesante şi nuanţate observaţii la proza scriitorului) este *vocaţia privirii,* atribut al naratorului insinuat în structura întregului discurs (nu e, însă, vorba de naratorul omniprezent sau omniscient), atribut transferat personajului/personajelor în calitatea lor de agenţi şi de semnificanţi principali ai întregului discurs, cu semnificaţiile, legăturile şi referinţele stabilite. In *Tinereţe ciudată* (1943), primul personaj adus în planul unei trame unde se vor succede cîteva, toate aparţinînd adolescenţei sau unei tinereţi abia ieşite din adolescenţă, priveşte „lumea" cu insistenţă, cu acea acuitate proprie neastîmpăratei dorinţe de a cunoaşte şi de a re-cunoaşte semnele vieţii, ale cunoaşterii (Manina Răş-canu studiază fizionomiile celor aflaţi într-Un compartiment de tren), deşi refecţia primă, livrescă desigur, o trimite spre eroul lui Gide, Lafcadio.

Personajele acestui roman aduc simptomatice mărturii ale vîrstei şi ale generaţiei lui Dinu Pillat iar leit-motivul — experienţa trăită şi verificată, certificată de raporturile cu oamenii şi cu ideile —, este dublat de lecturi,, de observaţii, de contemplarea semenilor, a celor mai în vîrstă sau de aceeaşi generaţie. Adrian Stra-tulat, un alt membru al grupului şi al scenariului, ci-

138

teste Baudelaire, visează călătorii, cucerit de proza . lui Gorki şi' a lui Panait Istrati etc. O altă dominantă este nemulţumirea în raport cu un mediu burghez, de unde o tulbure şi nonconformistă reacţie prin proiectate evadări, prin opinii ieşite din judecăţile oficiale (Adrian are impresia că trăieşte „cu orizonturile zăbrelite"), iar unul dintre ei, Alexe Trofim, profesează sinuciderea („actul cel mai lucid şi inteligent, din cîte poate face un om"). Schiţele pentru o galerie de destine sunt de reţinut,, ca intenţie dar nu şi ca realizare, altminteri Dinu Pillat avînd intuiţii de prozator capabil să observe şi să înregistreze ceea ce ar fi de natură să confere portretelor viabilitate. Sunt doar fişe (segmente) pentru un posibil roman al unei generaţii nemulţumite de o lume ostilă valorilor iar unele dintre personaje au un desemn simbolic (Veniamin este infirm, dar convingerile sale cele-brează viaţa!), în perfectă consonanţă cu sistemul de referinţe în care se situează personajele. Un discurs ce-şi păstrează sobrietatea, în ciuda ardorii şi fervorii a-dolescentine ale personajelor, merită a fi reţinută, nu fără unele accente ce ţin de natura semnifieantului livresc (Adrian : „. . .într-o primăvară Columb plecase cu corabia lui, străbătînd Oceanul şi descoperind pămînturi noi ; într-o primăvară Don Quijote plecase la drum, în-cepînd balada utopiilor sale ; într-o primăvară, Nils Hol-gerson — copilul din basmul Selmei Lagerlof — plecase cu gîştele sălbatice într-o fabuloasă călătorie. . ."). Motivul,, vag sugerat, al alienării şi al frustrărilor, al insatisfacţiilor şi ai unor aspiraţii încă ceţoase, nu e străin acestui roman atît de apropiat de stările interioare ale prozatorului însuşi, de fişa sa de temperatură morală şi intelectuală.

In ce priveşte *Moartea cotidiană,* (1946), universul unei' lente înstrăinări, degradări şi disoluţii în ordinea rela-ţiilor interumane şi a celor cu lumea din afară, este dominant în carte. în *Postfaţă sau : O discuţie amînată* la

eseul lui. Dinu Pillat despre prezenţa lui Dostoievski în viziunea scriitorului român, Alexandru Paleologu face o foarte exactă judecată asupra romanului : „. . .o carte

139-
remarcabilă, impecabil construită, de o rară acurateţe şi de o maturitate plină de pondere", neuitînd să asocieze, tematic vorbind, proza lui Sartre şi Camus prin Greaţa şi *Străinul,* urmărind procesul lentei şi inexplicabilei devorări existenţiale, irepresibila pierdere a gustului vieţii, a comunicării interumane. Familia Justin Io-nescu (şi avem să asociem aici literatura lui Mihail Se-bastian, M. Blecher, Anton Holban, Gib Mihăescu, Octav Şuluţiu) trece prin acest proces de paralizie totală a voinţei, a dorinţei de a trăi, supunîndu-se, dezarmată, la această treptată însingurare. Ana, soţia profesorului de liceu Justîn Ionescu, Hypolit, fratele profesorului, cu ambele picioare amputate în urma unui accident, şi Sandu, fiul lui Justin Ionescu, trăiesc un sfîrşit, o abulică trecere prin viaţă, o lipsă de orizont ucigătoare, deperso-nalizantă. Pierderea şi degradarea esenţei umane, căderea din condiţia fiinţei animate de un ideal, exasperările, oboseala, sfîrşeala (Justin, o figură „obosită de viaţă"), filosofia unei morţi morale şi spirituale se regăsesc în atari reflecţii : „Orice revoltă este stupidă, aproape de prost gust. Nimeni nu poartă o vină. Viaţa înseamnă o moarte de fiecare clipă, o anchilozare psihică desă-vîrsindu-se pe îndelete cu încetinitorul, o eşuare într-un tipar de automatisme cotidiene". în ciuda caracterului demonstrativ prea pronunţat şi a unui scenariu cu elemente uşor previzibile, aceleaşi calităţi de prozator precum observaţia, desemnul microcosmului, alegerea unor semne ale acestui univers al urîtului şi anodinului (ziarul, titlurile, horoscopul, reţetele zilnice recomadate etc.) şi relieful psihologic al personajelor (mai cu seamă Ana) sunt de reţinut. Disociate, cu date dintr-o biografie care distinge (Sandu, un veleitar ieftin ; Hypolit, lubric şi vulgar ; vecinii), alcătuind portrete nu fără pitoresc şi culoare.

Ca şi alte personaje ale literaturii generaţiei lui Dinu Pillat, destinele din *Moartea cotidiană* au obsesia universului dostoievskian, la care trimit ca la un referent important, după cum în romanul anterior, trimiterile la literatură sunt un semnificant de prim-plan. Adolescenţii din *Jurnalul unui adolescent* (1941, în revistă) comentea-
140
ză *Idiotul,* lăsîndu-se însoţiţi de obsedantele raporturi dintre Rogojin, Mîşkin şi Nastasia Filipovna, trăind, personaje introvertite, sub semnul unei literaturi neliniştitoare, în căutarea adevărurilor. Înclinaţia evidentă a lui Dinu Pillat spre o literatură a observaţiei lucide, cerebrală, prezidată de inteligenţă şi de lecturi, unele ţinînd de o *poietică* propriu-zisă, de natură să explice viziunea şi poetica operei, se vădeşte în frecvenţa referinţelor. Personajele din *Tinereţe ciudată* şi din *Jurnalul unui adolescent* (ultimul text precede scenariul şi trama din prima carte) citesc Huxley, Proust, dar şi Montaigne, La Rochefoueauld, Anatole France, Gide, Defoe, Kipling, Blasco Ibanez ; mai presus de aceştia, înţelegînd prea bine {ca la Anton Holban) afinităţile programatice, intelectuale ale lui Dinu Pillat, se află Dostoievski, termen esenţial pentru înţelegerea coerenţei discursului sub specia semnificaţiilor social-umane transmise.

Dinu Pillat, spuneam, are siguranţa observaţiei şi a picturii mediului uman. *Privirea* înregistrează în spaţii;! infinitezimal sau în cel mai vast şi mai spectaculos ; fineţea analitică nu lipseşte şi resorturile intime ale personajelor se revelează adesea perfect legitimate. Mecanismul dizolvant şi atins de paralizie, ritmul sufocant al existenţelor din *Moartea cotidiană* se sugerează cu acurateţe şi cu un evident simţ al nuanţelor descripţiei, spaţiului, efectelor (cancelaria, profesorii, vecinii familiei lui Justin Ionescu etc), mai convenţionale fiind notaţiile din *Jurnalul unui adolescent* (un peisaj bacovian, extras din poeme parcă : grădina publică, flaşneta, siluete în gară, peronul, cenuşiul etc). Pompiliu Constantinescu scria, la data apariţiei romanului *Tinereţe ciudată,* că romancierul are o evidentă înclinaţie spre observaţia lucid' obiectivată, de tip gidist (vezi *Scrieri,* 4, „Minerva", 1970), De altminteri, textul e construit în formula consacrată de *Falsificatorii de bani* ; „romanul romanului" se scrie („romanul presimţit de un an încoace") cu a-ceiaşi protagonişti şi în scenariul proiectat iar sub unghiul poeticii, relaţia realitate-transfigurare-ficţiune ţine de autenticismul prozei anilor '30 de la noi. Construit prin alternanţe (personaje/capitole), romanul *Tinereţe*

141
ciudată urmează şi sugestiilor romanului de analiza psihologică, în schimb, *Moartea cotidiană*

e romanul unui ritm bine condus la nivelul discursului narativ, avînd un narator (ca şi în romanul anterior) care călăuzeşte, supraveghează şi comentează, dezvăluind universuri, termen esenţial pentru un narator, aşa cum este Dinu Pillat, prozatorul.
(1984)
<

Marin Preda

CONDIŢIA POVESTITORULUI

Să ne amintim un episod din *Odiseea* lui Homer : în călătoria sa spre casă, Ulise ajunge, sub semnul protector al Atenei, oaspetele lui Alcinou, tatăl frumoasei Nau-sicaa şi căpetenie a feacilor. Ritualul rătăcirilor şi al popasurilor, al întîlnirilor şi al sfaturilor înţelepte continuă şi în Cîntul al VUI-lea şi ospăţul dat în cinstea celui ajuns pe ţărmurile feacilor aduce un element esenţial pentru ritmurile epopeei homerice. La ospăţ e poftit, în virtutea unui drept sacru şi potrivit cu legile nescrise ale rostirii, un cântăreţ. E Demodocos „căruia, pentru că-l iubea mai mult decît pe toţi, Muza i-a dat şi darul şi amarul. I-a luat lumina ochilor, dar i-a dat în schimb vraja cîntecului" *(Odiseea,* în traducerea lui E. Lovinescu, 1955).
Cum ceremonialul ospăţului se amplifică şi cum fazele, diferite, ale rostirii se succed potrivit codului cunoscut, Ulise intervine pentru a invita cîntăreţul să rememoreze fapte şi evenimente cunoscute celui care este, de fapt, eroul lor. Detaşarea apare ca firească şi che-mîndu-l pe cîntăreţ să povestească întîmplările trăite de greci, Ulise are, aidoma *naratarului,* conştiinţa că va afla întîmplări cunoscute lui dar care pot dobîndi aura supremă a unei istorii narative extraordinare şi noi : „— Demodocos, te cinstesc mai mult decît pe oricine din lume, ori că Muza te-a învăţat, ori Apolon, că prea cînţi bine tot ce au pătimit, tot ce au făptuit şi au ostenit grecii, *ca şi cum ai fi fost tu însuţi de faţă, ori că le-ai auzit de la unul din ei.* Dar cîntă-ne acum mai departe

9fl

ce-a fost cu calul de lemn, făcut de Epeos cu ajutorul Atenei, darul înşelător pe care Ulise l-a împins /pînă în cetate plin de soldaţii ce aveau să dărîme Troia./lar dacă mi le povesteşti *cum s-au întîmplat,* am să spun în faţa tuturor că în adevăr zeesc ţi-e darul" (s.n.). Citite cu atenţie, pasajele dezvăluie formula consacrată a naraţiunii a cărei poetică presupune un narator şi proclamarea unei investituri (în cazul nostru, oficiază chiar protagonistul istorisirilor), sublinierea convenţiei statuate şi ea în timp : respectarea adevărului faptelor în sensul verosimilităţii aristotelice şi al condiţiei esenţiale a oricărei povestiri rostite şi rememorate ca evenimente şi scenariu narativ.
Un narator-martor sau un narator-cronicar, mesager şi interpret cu drepturi indeniabile de a imagina şi de a transforma faptele potrivit cu legile verosimilităţii epo-peei (legi valabile în egală măsură şi pentru tragedie), povestitorul homeric are valoarea şi funcţiile unui simbol pentru poetica povestirii şi a celorlalte forme narative. Să mai reţinem că *naratorul,* prezent aici şi prin proiecţia protagonistului sau a *naratarului* posibil, **îşi** asumă „darul" prin sacrificiu, prin suferinţă (Muza „i-a luat lumina ochilor, dar i-a dat în schimb *vraja cînte cuini").* Motivul este, se ştie, reluat în comentariile consacrate raporturilor dintre *epos* şi *epopee* şi simbolul prezidează demersurile marilor scriitori. Ideea asumării sacrificiului şi a creatorului conştient de destinul său (dar şi de geniul său !) revine în istoria formelor narative, amplificîndu-se în mitul creatorului/romancierului decis să se supună condiţiei superioare a celui care deţine tainele unei colectivităţi, memoria şi istoriile acesteia. Northrop Frye observase, de altminteri, că „Baza criticii genurilor este în orice caz de natură retorică în sensul că genul este determinat de relaţiile stabilite între poet şi publicul său". Aşadar, o retorică a genurilor convoacă narator şi ascultător/cititor pentru a decide asupra „adevărului" faptelor povestite, asupra condiţiei naratorului şi a naratarului (alteori : cititor, auditoriu, grup etc. precum în episodul evocat din *Odiseea),* asupra metamorfozelor legitime în spaţiul *eposului* şi al textu-

lui epopeic. Tot Northrop Frye precizează : „Relaţia dintre poetul care vorbeşte şi auditoriul eare-l ascultă, reală în **-Vgul** lui Homer sau Chaucer, a căpătat în 'scurt timp un caracter tot mai teoretic şi odată cu aceasta eposul s-a transformat pe nesimţite în ficţiune" *(Anatomia criticii,* 1972). Epos şi ficţiune pot reprezenta şi rostire în raport cu textul (ultimul fiind o realitate creată în funcţie de

condiţia invenţiei şi a ficţiunii). Mitul poetului orb sau mitul celui care se întîlneşte cu auditoriul prin rostire directă (Northrop Frye dă exemplul lecturilor **publice** ale lui Dickens şi subliniază *efectul* produs în această ipostază).

Independent de felul cum situăm categoriile epicii şi cum înţelegem eposul în raport cu textul (prin îndepărtare de condiţia elementară a comunicării directe, rostite, spuse), povestitorul îşi impune un destin şi funcţia sacră a naratorului se sublimează în poetica de azi a naraţiunii în termeni care nu ignorează momentele originare ale formelor. Un fragment din *Epopeea lui Ghil-gameş* e de natură să atragă atenţia asupra condiţiei imuabile a naratorului omniprezent şi omniscient, investit cu dreptul şi cu darul conservării memoriei unei **lumi** cu istoria acesteia („A trudit şi a suferit străbătînd Drumul cel Lung") : „Cel care a văzut totul pînă la marginea lumii, / cel care a ştiut totul şi a cunoscut totul, / Ghil-gameş, a pătruns totodată şi taina tuturor lucrurilor. ,' El s-a împărtăşit din toată înţelepciunea lumii ; / a văzut ceea ce era tăinuit şi a cunoscut ceea ce a rămas ascuns oamenilor. / A dat în vileag vremurile dinaintea Potopului. / A trudit şi a suferit străbătînd Drumul cel Lung. / A săpat pe o stelă toate frămîntările sale " (traducere românească, 1966).

Am invocat tentele de mai sus pentru că în paginile lui Marin Preda înregistrăm obsedanta referinţă sau, mai exact, simbolica referinţă a vocaţiei homerice şi a destinului unui Homer etern, chemat de istorie, de timp, de experienţa existenţială a lumii să înregistreze pentru a putea repovesti toate întîmplările colectivităţii. în *Viaţa ca o pradă,* text memorialistic fundamental pentru înţelegerea *modelelor* care prezidează formaţia naratoru-

lui român, citim următorul pasaj : „Fiindcă de la/Homer încoace există oameni care simt nevoia să povestească altora faptele oamenilor şi fiindcă s-a observat că există oameni pasionaţi să le asculte". *Permanenţa actului povestirii* este subiect de meditaţie pentru autorul *Moro-meţilor,* el însuşi povestitorul prin excelenţă, cunoscător al legilor şi mecanismelor rostirii şi format la şcoala marilor povestitori ai lumii, începînd cu povestitorul a-nonim, celebrat de scriitor în filele propriilor lui cărţi. De altminteri, cine sunt scriitorii chemaţi să răspundă lecturilor sale, orizonturilor sale de aşteptare ? Sunt povestitori şi aceştia, chiar dacă romanele unora tind să se îndepărteze prin text de condiţia rostirii şi a formelor de ascultare : Cervantes şi Swift, Gogol şi Caragiale, Dostoievski, Malraux, Camus, Celine, Sadoveanu, Re-breanu, Faulkner • etc. Aceeaşi idee va reveni după cîţiva ani în reflecţiile unuia dintre protagoniştii romanului *Cel mai iubit dintre pămînteni :* „Oamenii au nevoie să ia cunoştinţă de faptele lor, e o lege a timpurilor moderne, care a apărut întîi la vechii greci. Şi adesea a-ceastă lege sacrifică pe unul care să le spună". Mai precis, semnificaţiile sunt evidente şi, puse în relaţie cu termenii poeticii naraţiunii, cu modelele arhetipale ale a-cesteia, se dovedesc consonante.

Avem să înţelegem, prin urmare, că a *povesti* reprezintă un dat existenţial suprem şi că legile ineluctabile ale vieţii, ale comunicării interumane şi ale păstrării peste timp a istoriei (textului) unei lumi sunt valabile în orice timp, într-o durată măsurată cu destinul umanităţii. Fiinţa care povesteşte şi fiinţa care ascultă, redes-coperindu-se tulburată în istoriile naratorilor, sunt polii lumii şi perspectiva ontică este prezentă, indirect chiar, la Marin Preda. în *Delirul,* martorul şi naratorul, Ştefan Paul, observă la un moment dat : „Un om cînd poves-teşte, el retrăieşte totul în faţa noastră, continuă Ştefan. Altfel de ce-ar povesti ?" Istoriile lui Marin Preda sunt concepute din perspectiva unei atari retorici şi a rememora sau a retrăi înseamnă a reface un timp sub semnul memoriei şi al imaginaţiei, al codului şi convenţiilor relatării şi ascultării. In *întîlnirea din Pămînturi,*

\

un text îndeosebi, O *adunare liniştită,* ne întâmpină cu respectarea în totul a formelor specifice celebrării povestirii. Intr-o zi de iarnă, acasă la Paţanghel, trei ţărani ascultă, reacţionînd, trăind (ipostaza naratarilor) întâmplarea lui Paţanghel în drumul său la munte cu porumbul, însoţit de Miai. Sunt pauze, exclamaţii şi sunt tăceri, îndemnuri pentru respectarea

ritualului prieteniei şi al comunicării. Spectacolul este mirific şi reaminteşte de toate ceremonialurile rostirii, începînd cu Homer şi continuînd cu marii scriitori pomeniţi de Marin Preda. Este vocaţia povestitorului, fiinţă înzestrată nu doar cu darul relatării şi al rememorării, ci mai cu seamă cu forţa evocării şi a retrăirii unor episoade de viaţă. In cazul lui Marin Preda, motivul simfonic al relatărilor este, în primul rînd, satul. E satul din *Moromeţii* (I), cu spectacolul memorabil al fierăriei lui Iocan, duminica ; este peisajul cîmpului şi ritualul secerişului din cel de-al II-lea volum al romanului ; e plăcerea de a povesti, în *Marele, singuratic,* despre sat, despre respiraţia cîmpului, despre nopţile vegheate de cei trimişi cu caii sau e plăcerea de a povesti a lui Gheorghe al lui Paţac.

Florin Mugur remarca în *Convorbiri cu Marin Preda* deplina identificare a scriitorului provocat la confesiuni cu povestitorul ; e la Preda un gust al istoriilor şi o voluptate a recursului la amintiri, ele transformîndu-se în istorii neîntrerupte. Darul „moromeţian" al privirii spre lume şi al rostirii, plăcerea de a rechema din trecut fapte învăluite în tăceri şi în mister sunt ale povestitorului investit să devină cronicarul, martorul, protagonistul şi rapsodul acestei lumi pe care o recunoaştem acum ca fiind a lui Marin Preda. Este lumea povestirii concepute sub semnul cunoaşterii condiţiei povestitorului.

:

(1987

O POETICĂ A ÎNCEPUTURILOR

în cercetarea operei lui Marin Preda, istoricul literar a fost întotdeauna dublat de textele scriitorului şi teoreticianul literar îşi asumă, la rîndul său, lectura/lecturile din unghiul poeticii de cele mai multe ori. Cum se ştie, paginile de început au beneficiat de comentarii avertizate şi *Întâlnirea din Pămînturi,* volum apărut în 1948, deţine un loc privilegiat. Explicaţia — se ştie — ţine nu numai de posibilitatea de a descoperi modelele arhitex-tuale ale romanelor *(Moromeţii, Marele singuratic, Delirul),* ci şi de calităţile intrinseci ale nuvelelor şi povestirilor din volumul de debut al prozatorului. Ion Cristoiu are meritul, cum s-a observat în numeroase articole consacrate ediţiei despre care s-au pronunţat mulţi critici, de a fi reunit într-un volum *Scrieri de tinereţe* (Editura Minerva, 1987), pagini pînă acum rămase în periodice ale perioadei 1942—1952, alături de altele, întîlnite în sumarul volumului din 1948 sau publicate de scriitor în volume independente *(Ana Rosculeţ).*

Vitalitatea prozei lui Marin Preda e demonstrată convingător şi în atari povestiri şi nuvele care inaugurează cariera unui mare scriitor şi a unei mari conştiinţe. Cum în ordinea poeticii textelor nu sunt excluse potenţialităţi ale lecturilor, avem să observăm cîteva aspecte ; ele pot fi asociate unor noi interpretări ale operei scriitorului. S-a mai scris despre tehnica enunţurilor/sintagmelor introductive din prozele lui Marin Preda. Ele au darul, de cele mai multe ori, să fixeze ritmul (ca şi la Liviu Re-breanu, unde — o ştim prea bine din *Jurnalul* scriito-

\

ruluî - - descoperirea formulei iniţiale, introductive este adesea terorizantă, torturantă, dar, odată aflată, ea asigură ritmul şi tensiunea frazei, ale discursului propriu-zis), să producă atmosfera, substanţa şi densitatea, în absenţa cărora romanele şi, în special, nuvelele sunt a-meninţate de anemiere şi devitalizare epică. *începuturile* sunt, aşadar, şi elementele unei tehnici narative şi ar fi de văzut, bunăoară, cum dimensiunea temporală în *Moromeţii I* sau cea a lumii epice inventate de prozator (în *Delirul* şi în *Marele singuratic)* sunt dependente de enunţul introductiv.

Elocvente sunt propoziţiile inaugurate, să le numim astfel, din *Calul,* din *Salcîmul,* din *Colina* sau din *înainte de moarte.* Fiorul tragic, spaima şi prevestirea tensiunii venite dintr-un misterios impuls lăuntric (în Calul) sunt anunţate direct prin numirea personajului (formulă adesea întîlnită la Marin Preda şi în roman : *Delirul) :* ,.Floarea Gheorghe avea de făcut o groază de treburi, dar dintre toate vroia să termine una acum, de dimineaţă". Sau, in *Salcîmul :* .,Trecuse de miezul nopţii cînd Tudor Călăraşii s-a simţit deştept pe prispa casei". Mai direct, în *Colina,* motivul şi dominanta abisală sunt enunţate de la început : ,,într-o dimineaţă de toamnă, înainte de revărsatul zorilor, Vasile Catrina se trezi deodată din somn cuprins de o spaimă grozavă". Urmează adesea *(Colina)* sintagme care anunţă, premonitoriu, moartea sau intervenţia unor evenimente grave, cu un pronunţat accent tragic, intervale ale tăcerilor, şi ele apăsătoare, tulburi, ameninţătoare. Oricum, avem să observăm anunţarea personajului, protagonistul nuvelei, interpretul, asupra căruia se proiectează toată atenţia naratorului, factorul prim pentru substanţa (atmosfera e un termen

consubstanţial pentru discursul nuvelistic) nuvelei, a tramei şi a conflictului totdeauna ireconciliabil, definitiv, ultim. Nu lipsesc în atari enunţuri elementele menite să numească motivul şi un timp adesea echivalent prin mişcarea simbolică a naturii. Aceasta din urmă are, de altminteri, în proze o funcţie importantă ca agent al unui spaţiu narativ asociat timpului (cronotop).
149
Exceptînd *Strigoaica,* o povestire compusă prin utilizarea persoanei întîi, şi unde discursul înregistrează toate elementele caracteristice pentru poetica povestirii, toate celelalte texte se apropie prin funcţia şi statutul naratorului de tehnica şi de formula consacrate ale nuvelei. *In Strigoaica,* recursul la memoria naratorului şi reîntoarcerea în satul natal ; noaptea şi eclipsa de lună ; povestirea în povestire precum şi marcarea funcţiei auditoriului („Noi ascultam cu bărbile pe genunchi, iar ea torcea şi ne spunea. . ." ; „. . .văzui că toţi ascultaseră, fiindcă toţi se mişcară şi îşi traseră răsuflarea") aparţin unei povestiri clasice. Tot un discurs distinct întîlnim în *în ceată,*, unde monologul rostit, prezent în mari spaţii în *Moromeţii I,* urmează unei retorici exact stăpînite, iar colectivitatea chemată să asculte argumentele e cea din *Salamul,* participînd şi amplificînd gravitatea, solemnitatea sau violenţa (tensiunea) unor momente. .
Studiul introductiv al lui Ion Cristoiu este remarcabil ca profunzime şi ca sesizare a unor date, mai cu seamă în ordinea motivelor şi a personajelor, a stărilor explorate de prozator. Observăm, totuşi, cîteva nuanţe de natură să asocieze proza lui Marin Preda creaţiei altor scriitori. Cunoscînd opţiunile declarate ale scriitorului şi lecturile sale preferate, nu va surprinde apropierea posibilă de un prozator al unui alt spaţiu : Cîmpia Transilvaniei. E vorba, se înţelege, de Pavel Dan. Cel puţin pentru obsedanta prezenţă a motivului morţii, cei doi scriitori aparţin unei familii. Moartea Măriei *(Strigoaica);* bătrîneţea şi spaimele morţii *(Calul)* ; asocierea, precum într-un simbol al existenţei, al naturii şi al începuturilor, a omului şi a animalului (în *Calul :* „în tăcerea dimineţii cei doi stăteau unul lîngă altul liniştiţi şi împăcaţi, şi după o vreme calul oftă, zgîrci unul din cele patru picioare. . .") ; spaimele obscure, fiorul abisal al existenţei, furia şi agresivitatea, tulbure, pornită din motive inextricabile, cu porniri din subconştient *(Sal-cîmul)* sunt de observat.
în regimul nopţii sau al dimineţilor, cînd încă nu se desparte ziua de noapte, se consumă dramele sau se anunţă situaţiile cele mai dramatice. Exorcizarea spai-
150
melor prin reacţii violente ; căutarea în zone obscure şi ascunse a unor porniri sau sentimente *(Salcîmul, Noaptea, La cîmp, Colina* şi *înainte de moarte),* dar mai cu seamă leit-motivul morţii, atît de înrudit ca soluţii cu motivul nuvelelor lui Pavel Dan *(întîia noapte a lui Anton Tudose, înainte de moarte, Nepotul),* anunţă tonalităţi şi dominante ale romanelor de mai tîrziu.
Un paragraf aparte se cuvine, cum remarca şi autorul ediţiei şi al studiului, unei nuvele precum *Iubire.* "Varianta aceasta, mai amplă decît cea elaborată pentru volumul *întîlnirea din Pămînturi,* mi se pare şi mie impresionantă şi tulburătoare ca forţă a sentimentului şi ca poezie elementară a unei iubiri totale, fascinante, absolute precum o vrajă. Misterul spaţiului *(Valea Morii),* feminitatea răscolitoare a fetei, misterioasa chemare a locului, demnitatea în iubire, amintind pînă la un punct de destinele prozei lui Hemingway (refuzul laşităţii si proclamarea iubirii prin semnele curajului : *Scurta viaţă fericită a lui Francis Macomber),* aparţin unui text memorabil. El aminteşte de paginile unde Preda va intona un veritabil poem al iubirii *(Marele singuratic, Delirul).* Fiindcă am amintit proza lui E. Hemingway, să precizez tot acum că Marin Preda aparţine aceleiaşi familii de scriitori, adepţi ai relatării directe a faptelor, fruste, violente, limită, interesaţi de conflicte şi de poziţii ineluctabile, de destine puse să se observe necruţător în manifestarea directă a faptelor existenţei lor. De alt-fel, prozele Casa *de-a doua oară* şi, mai cu seamă, *Dimineaţă de iarnă,* adesea citate pentru că oferă straturi pregătitoare pentru *Moromeţii (Povestea unei călătorii* este una dintre cele mai slabe), augmentează atari soluţii ale relatării dialogate şi ale refuzului psihologizării

stărilor trăite de protagonişti.
Departe de a fi simple schiţe-proiect pentru romane (Marin Preda este, cred, un nuvelist !), nuvelele din etapa „tinereţii" prozatorului au valoare intrinsecă şi, ceea ce este mai important, ele depăşesc viziunea simplificatoare a unui realism lipsit de respiraţia şi de dimensiunea ficţiunii epice propriu-zise. Dovada cea mai concludentă este prezenţa unui spaţiu activ, cu funcţii

simbolice, a unei naturi, defel convenţionale şi neutre. Spaima agonică şi misterul din *Calul* sunt anunţate prin peisajul nopţii, prin prezenţa constantă a salcîmilor. E noapte şi în *Salamul,* cînd încă zorile nu s-au ivit şi se fac pregătirile pentru sacrificarea salamului, act -condamnat de colectivitate. Tăcerile nopţii, lumina tulbure a dimineţilor, simbolice desene, aidoma unor hieroglife („Prin aer parcă treceau păsări uriaşe şi nevăzute, îno-tînd în lumină. Pămîntul era *greu* şi *tăcut"* s.n. LV.), negurile, semnele vagi ale unei viziuni antropomorfe *(La cîmp, Nepotul)* sunt ale unui scriitor care anunţa încă pe atunci o dimensiune estetică superioară în orizonturile unui realism dinamic şi profund ca sesizare a semnelor lumii create.
E mărturia acestor *Scrieri de tinereţe,* pagini ale unui artist ce-şi asuma o literatură a semnificaţiilor grave şi profunde ale vieţii.
(1988)

Sorin Tite!

CĂLĂTORIILE ŞI AMINTIRILE POVESTITORULUI

Recitesc, la îndemnul prietenilor lui Sorin Titel, *Noaptea inocenţilor,* volumul de „nuvele" apărut în 1970, şi în ciuda dorinţei de a păstra tonul firesc al unui discurs „rece", detaşat şi supravegheat de sugestiile textului, regăsesc *tensiunea privirii* naratorului atît de conştient de vocaţia şi de sensul creaţiei. Cum altfel să înregistrez dublul *motto* al cărţii, invocînd mărturia lui Camus şi a lui Dostoievski, pentru a sublinia intrarea în universul unor fiinţe obsedate de umbre, *de* semne teribile ale vieţii şi morţii ? Straniul şi seducţia unor fantasme ale existenţei se regăsesc într-un text precum *Moartea lui Iacob,* unde se anunţă un teritoriu regăsit mai tîrziu în ultimul roman al scriitorului. *Femeie, iată Fiul Tău.* Un spaţiu al imaginarului şi al memoriei (Co-şava), un spaţiu intrat în sistemul de referinţe al timpului si al memoriei e anunţat acum.
Sîrit, cred, nu mai puţin semnificative teme şi motive dezvoltate ulterior în volumele *Ţara îndepărtată, Pasărea şi umbra, Clipa cea repede* şi în *Femeie, iată Fiul Tău.* Obsedanta trecere şi coşmarul *drumului* ; halucinatoriile peisaje străbătute în *Lunga călătorie a prizonierului;* spaima şi fluxul uimitor al memoriei ; goana continuă şi heterogena alcătuire de voci, imagini şi reprezentări se regăsesc în ciclul narativ al lui Sorin Titel, *o saga* articulată' în mod remarcabil prin patetismul discursului, prin vocile naratorilor şi prin sugerarea unei nuanţe narative înrudite cu aceea a *basmului* (trecerea, spre tă-rî'murf menite să descopere sau să convertească *ân* ale-

v ■•>

gorii semnele vieţii). ,,Şi erau zile şi nopţi de cînd mergeau fără să oprească" e unul din enunţurile din *Lunga călătorie a prizonierului* şi avem toate motivele să credem în pregătirea unei alcătuiri narative de proporţiile celei continuate în anii următori ai creaţiei lui Sorir. Titel.
Scriitor prin excelenţă lucid, comentator avertizat al literaturii, citind în virtutea unui principiu esenţial al creaţiei veacului XX : lectura construieşte poietica şi poetica unei creaţii, ea decide *modelele* şi arhetipurile, orizonturile unui discurs pregătit să devină potrivit cu logica şi cu retorica scrisului un sistem de discursuri, supravegheat, controlat de inteligenţă dar ferit de rigiditate sau de uscăciune. Sorin Titel cultivă (produce) un discurs prezidat de un univers semnic plural, amplificat şi extins spre zonele romanului monumental (epopeic), polifonic, plurilingv, cum îl numeşte M. Bahtin. De fapt, dacă e să rămînem în zona poeticii discursului, ar fi de subliniat că în cazul unui scriitor ca Sorin Titel ideea intertextualităţii (modele, obsesia unor lecturi fundamentale, interferenţele unor voci ale istoriei, vîrstelor. familiei, iniţierii etc.) nu e de exclus, în ciuda faptului că un atare concept pare azi tot mai puţin sigur ca sferă semantică.
Fapt e că scriitorul îşi anunţă temele şi soluţiile discursului şi printre acestea prezenţa unui dublu al discursului (parodicul, printre altele, ca semn al lucidităţii) este de reţinut. Ca şi în *Ţara îndepărtată,* unde motivele se conturează treptat, memoria figurează un termen devenit prin constanţă şi

semnificaţie simbolică leit-moti-vul acestei *saga* inaugurate. *O lume începe,* geneza şi. istoriile fabuloase, primele exemplare ale Familiei, martorii şi povestitorii, patriarhii şi regii, clovnii şi victi-mele Sînt acum *în faza începutului de lume.* Iată, de altminteri, cum este enunţată constatarea de hrisov, amintind poate proza faulkneriană inspirată din geneza şi devenirea unor familii situate într-un teritoriu şi în etape ale timpului precum într-o *saga* : „Bucuria de a şti totul, de a fi stăpînul tuturor întâmplărilor şi amănuntelor din care lumea, încetul cu încetul, pe nesimţite, în-

cepe să prindă chip, să se *nască şi mai ales să se pună în- mişcare. . .*'< Textul se află în *Pasărea şi umbra* şi am vrut să subliniem sintagmele liminare ale unei atari' construcţii narative, condiţiile unei epici de un tip aparte, pentru care naşterea, viaţa, anotimpurile existenţei şi moartea sînt termeni inseparabili, traduşi în simboluri, convertiţi în istorii epice, în basm, în mişcarea infinitezimală a vîrstei copilului şi în motivele unei asemenea „cărţi".
în *Pasărea şi umbra,* poem epic care proiectează prin metonimii ale naraţiunii dimensiunile existenţei, naratorul îşi perfecţionează prezenţa, îşi diversifică reacţiile, judecăţile şi sintagmele introductive. în serviciul aduce-rilor-aminte, refăcînd prin istorii epice siluete, rnodelînd figuri de ceară, cultivînd grotescul şi urmîndu-î '— aşa cum se va vedea mai tîrziu, cînd îl va portiani în calitate de referent principal pentru viziunea sa asupra lumii —- lui Federico Fellini, naratorul cunoaşte *arta distanţării.* Atunci devine un comentator, nu numai martorul implicat sau chemat să restituie prin depoziţiile sale; el anunţă evoluţia scenariului, convoacă alţi interpreţi/ povestitori, regizează, reconstruieşte şi amplifică interferenţele vocilor (polifonie) după modelul amintit al scrisului lui William Faulkner („Nimic nu scapă memoriei sale. El e pregătit să intervină, să adauge acele a-mânunte ce fac sarea şi piperul oricărei istorisiri".)'
E un mod de a fi al naratorului inspirat de spaţiul, miturile şi aventura memoriei unei lumi. De aici pre-zenţa unui dublu discurs narativ, comentariul urmînd sau tinzînd să însoţească planul istorisirilor şi al evocărilor la care participăm. Real şi fictiv, imaginar şi fantasme ale visului, hiperbolele unor semne ascunse ale lumii, reîntoarcerea înfiorată la motivul începuturilor şi al drumurilor (semn perpetuu al cunoaşterii şi iniţierii) se regăsesc sub semnul naratorului (Bătrîna — Andrei) iar galeria de personaje inventate prin povestire ■ stimulează la crearea planului parodic (simularea unor istorisiri anacronice, sentimentale sau a unor istorisiri paralizate de clişee). Cred că recunoaştem aici ceva din su-

gestiile prozei cehoviene, după cum Sorin Titel poate -fi situat şi în prelungirea (natura interferenţă a discursului) lui Mihail Sadoveanu sau a prozatorilor transilvăneni
în centrul acestei construcţii epice, pentru care Sorin Titel avea nu doar *amintirile* unei lumi de semne convertibilă într-o lume posibilă ca *tonalitate* „semiotizaîâ", ca să-i spun astfel, e *Clipa cea repede.* E un fel de sinteză, pînă la un punct, şi o partitură oferită spre interpretare unui cititor dispus să **re-ordoiieze,** să re-facâ ; cu alte cuvinte, să urmeze preceptele eposului, ale rostirii spre un posibil naratar, lector implicit şi pereohai căruia i se comunică pentru ca ceremonialul să **fie** respectat în toate momentele şi în toate rigorile sale.
Tragicul şi semnul indeniabil al *Moirei,* amintirea, pregătirea pentru treptele plecărilor definitive, răscolitoare rechemare a timpului sînt motivele unei cărţi memorabile. Naratorul e şi martor şi comentator ; are şi omniprezenţa cronicarului şi dispune de toate atributele unui NARATOR pentru care heterogenitatea discursului *(diegesis* şi *mimesis)* este echivalentul caracterului proteiform şi inepuizabil al vieţii. E o frenezie a relatării („. . .străbătînd cu el timpul cel plin de necruţare, fără să-i pese **cît** de repede trece clipa, cît de neîndurători se scurg anii şi se apropie de sfîrşit, . .").
Regăsim în *Clipa cea repede* „martorii", şi **deţinătorii** amintirilor sunt „Bătrînii" (în cartea anterioară era „Ba-trîna"), personaje de tragedie antică, reeditînd prin *etos* marile adevăruri ale vieţii, experienţe existenţiale defi- . nitive, inexorabila trecere spre celelalte tărîmuri. Relaţia dintre epos şi epopeic, dintre rostire, ceremonial şi dimensiuni ale *mimesis-ului,* dintre formele genuine ale comunicării narative *(diegesis),* descoperirea soluţiilor pentru transformarea tuturor semnelor non-verbale în univers semnic lingvistic sînt ale unui povestitor experimentat. Spuneam că Naratorul lui Sorin Titel. are ştiinţa trecerilor de la o ipostază la alta, de la o formă la cealaltă a relatării. Fluidă şi neîntreruptă, parodică şi grotesc-tragică, naraţiunea e servită de două personaje : narator şi naratar (Domnişoara Ana — Nuşca), iar fiu-

xul căutării trecutului într-o lume cu o geografie inimitabilă, unică, e extraordinar. *Clipa cea repede* îmi pare proza cea mai reprezentativă pentru acest prozator cu darul incontestabil al polifoniei şi al orchestrării vocilor celui care e investit cu misiunea de a povesti !

Scriind despre proza lui Sorin Titel, am găsit (justificat) drept termen clasificator *barocul* prin latura sa patetică. într-adevăr, *patetismul naraţiunii* poate fi definitoriu pentru un scris atît de sedus de semnele lumii. Dacă *Clipa cea repede* este *saga,* fragment dintr-o epopee a unei colectivităţi străjuite de timp, de istorie, de amintiri şi de treptele existenţei, atunci *Femeie, iătn Fiul Tău* este *basmul.* Aici motivele sînt mai evidente, au o anume ostentaţie chiar în felul cum sînt plasate în discurs. Ca elegie despre Familie- şi despre destinul vital al celor ce se succed, ca un cîntec despre Mamă, semnul generator al vieţii, al suferinţelor, al marelui spectacol al naşterii şi al morţii, *Femeie, iată Fiul Tău* este demonstraţia scriitorului tot mai atras de un discurs care să pună în lumină motivele şi semnificaţia lor iar „istoriile" rostite avînd să servească unei teze fundamentale. Sunt în carte glose despre singurătate şi despre consecinţele acesteia, iar naratorul îşi îngăduie deplina libertate a comentariului, a inserţiei de citate, a polemicii cu un enunţ filosofic etc. Avem impresia că ceea ce se înfiripa ceţos în *Noaptea inocenţilor* devine acum construcţie şi discurs despre un mai vast discurs epic. Motivul copilăriei şi al experienţei copilului ameninţat, frustrat sau ocrotit ; motivul mamei şi elogiul patetic al fiinţei ei ocrotitoare („Din ee pricină sîntem atît de atenţi să n-o supărăm şi să nu ne ridicăm îm-potrivă-i ? Pentru că sîntem convinşi că fiinţe asemeni mamei duc tot greul lumii acesteia şi fac, în acelaşi timp, ca lumea să continue să existe, să fie posibilă viaţa noastră, oricît de necruţătoare ar fi calamităţile de tot felul, — vînturile, ploile, grindinile — care încearcă să tulbure pacea şi liniştea pămîntului") sunt determinante, cum '.;a vede. Nu e greu de înţeles că suntem în faţa uhu! motiv cu multiple sensuri mitice (mama, ipostaziere a **r'^tii,** a sacrificiului în serviciul copilului ; sensul arhe-

tipal al rosturilor esenţiale ale lumii precum în toata mitologia românească sau în cea orientală) şi că de aici tonalităţile acestei cărţi polifonice cu adevărat.. Nici una dintre cărţile lui Sorin Titel nu aduce un spaţiu atît de deschis vocilor naratorului/naratorilor şi nici una dintre ele nu păstrează o mai acută dominantă reflexivă precum aceasta. întîlnim aici explicaţia pentru viziunea în mişcare a prozatorului, pentru sistemul său de referinţe intelectual, emoţional şi moral, pentru trimiterile multiple (Sartre, Fellini) şi pentru transferurile atît de suple de spaţii şi de raporturi la nivelul personajelor (dublul şi semnificaţia acestuia etc), .,

Lungul *basm* despre viaţă al lui Sorin Titel este de fapt o *carte,* una singură, închinată — patetic, grav şi solemn, — istoriei oamenilor, experienţelor lor,.. începuturilor şi trecerilor. Această *carte,* care e o *saga,* un poem şi o elegie, o amplă naraţiune populată de umbre şi de amintiri, de simbolurile genezei şi ale sfîrşitului, e aidoma călătoriei fără un sfîrşit anume, rămînînd pentru noi şi făcîndu-ne, parcă, să recitim pasajul care încheie *Lunga călătorie a prizonierului* : „. . .şi tu trebuie să mergi cît e noaptea de lungă, dar noaptea dacă cerul e senin, dacă ridici privirea, e imposibil, noaptea cînd liniştea e atît de adîncă şi cînd". ••■•.

(1984)

IN CĂUTAREA TINEREŢII PIERDUTE . . .

Melancolie (Editura Cartea Românească, 1988 ; cu o *Postfaţă* semnată de Livius Ciocârlie) este mesajul din urmă al lui Sorin Titel şi cititorului i se cere să examineze cu „răceală" un text care continuă să ne amintească de autorul unor cărţi memorabile precum *Lunga călătorie a prizonierului, Ţara îndepărtată, Pasărea şi umbra, Clipa cea repede* şi *Femeie, iată Fiul Tău.* E posibil oare să uităm de universul treptat edificat de Sorin Titel şi de meditaţia sa totdeauna gravă, încărcată de aromele indelebile ale poeziei Familiei, spaţiului şi timpului ? Cum ultimul text continuă să celebreze amintirile şi să le convoace la un dialog tainic, consacrat de data aceasta tinereţii şi convulsiilor timpului, reacţiilor şi comportamentelor uner oameni aflaţi la vîrsta formaţiei şi a maturizării prin experienţe dintre cele mai severe, avem să regăsim motive transformate în mesaj şi în discurs în prozele anterioare.

Cu toate acestea, e de subliniat (vezi *Postfaţa* foarte exactă a lui Livius Ciocârlie şi comentariul lui Eugen Simion, *Melancolia după Matei,* în „România literară", rar. 23/1988) că *Melancolie* urma să fie *un discurs aparte* şi în ciuda evidentelor inegalităţi (textul pare a fi o primă versiune pregătită pentru

transcriere şi amplificare în faza ulterioară a scrisului) consemnăm o carte elaborată într-un registru narativ nu lipsit de densitate şi de excelente pagini. Acestea îngăduie cititorului să observe atribute certe şi distincţii prin raportare la romanele de pînă la *Melancolie.* Deosebirile provin din proiec-
15®
tarea unui spaţiu radical modificat şi din alegerea motivului : anii de formaţie a unor tineri, avatarurile unei generaţii şi neliniştita căutare a răspunsurilor la conflictele şi contradicţiile unui timp revolut, dar nu fără rezonanţe în psihologia, reflecţia şi gravitatea privirii atrase de semnele şi mărturiile vîrstei.
Melancolie nu este o carte în tonalităţi elegiace, şi, „în căutarea timpului", personajele nu trăiesc defel sub semnul rechemării nostalgice a aducerilor-aminte. Dominanta cărţii e luciditatea retrospecţiei şi a analizei, a mecanismelor care declanşează reacţii, atitudini şi decizii în cazul personajelor. Chiar şi elementele de ordin autobiografic, certificabile şi bine cunoscute (tatăl scriitorului, Iosif Titel, a „povestit" viaţa autorului în pagini emoţionante : *Caiete critice / Viaţa Românească,* 1—2 din 1984), sunt asimilate unei naraţiuni de sine stătătoare, rezis-tînd prin argumentele explorării unor psihologii şi prin rezonanţa — motivată — a evenimentelor din scenariul epic al *Melancoliei.*
O compoziţie romanescă deschisă, unde alternanţa planurilor este împinsă pînă la mozaicarea situaţiilor şi la o mare mobilitate a „evenimentelor", îngăduie organizarea treptată a „straturilor" discursului. Recursul la memoria personajelor, recrearea unor fapte din trecutul apropiat al acestora şi invocarea unor reprezentări an-teiioare, cu evidente repercusiuni pentru dezvoltarea naraţiunii, explică natura acestui text subjugat de alternanţele temporale atît de frecvente şi de obsedante. Ele configurează starea fundamentală a protagoniştilor, temperatura raporturilor dintre ele şi a relaţiilor cu evenimentele din afară. în centrul naraţiunii e tînărul student Matei şi experienţele lui sunt ale unei generaţii (deşi nu e vorba de „romanul unei generaţii", aşa cum suntem poate ispitiţi să citim textul) care are forţa de a observa şi judeca lucid propriul ei destin şi impactul dramatic al evenimentelor[1].
„Grupul" creat de Sorin Titel : Liviu, Ştefan, Vladimir, Sol, Marcel, Ghiuri, Papi,
160
Corina, Binchi esce dominat de „biografia" lui Matei, personaj cu totul remarcabil nu doar ca proiect narativ, ci ca ipostază a unei/unor destine „obligate" să se examineze, să trăiască experienţe existenţiale adesea fundamentale la vîrsta cînd faptele pot avea urmări de*-cisive.
Melancolie este romanul unor tineri studenţi formaţi în anii '60 în atmosfera universităţii acelor ani, trăind nu numai sub imperiul evenimentelor şi al desfăşurării lor, ci mai cu seamă sub impulsurile vîrstei, cînd existenţa aglomerează varii experienţe în ordinea formaţiei intelectuale, a aventurii erotice, a prieteniei şi a rezistenţe^ acestui sentiment la încercările la care este supus. E vorba, prin urmare, de tentativa de a re-face timpul şi de a investi memoria cu rolul prim, ca instanţă a recreării etapelor tinereţii şi ale existenţei, în sensul cel mai profund cu putinţă.
Discursul oscilează între formula persoanei întîi, înlesnind depoziţia protagonistului angajat în decantarea amintirilor (ipostaza martorului e şi ea favorizată de relatarea la persoana întîi) şi trecerea, în unele capitole ale celor trei părţi, la discursul obiectivat prin cursul evenimentelor. Preeminentă este prima formulă şi ea creează atmosfera propice rememorărilor, a căutării mărturiei timpului trecut. De aici enunţurile întîlnîte în confesiuni („De altfel, cum am mai spus. . ." ; „Şi totuşi, în fotografiile pe care le mai păstrez din acei ani. . .") şi apoi în fragmentele de jurnal propriu-zis. Incepînd cu cel de-al treilea capitol al părţii a II-a naratorul inserează un jurnal scris de Matei unde ritmul evenimentelor, impresiile, care proiectează *altfel* reacţiile la întîm-plări, crize, stări sufleteşti etc. sunt transcrise şi datate conform unui model consacrat. Sunt întrebările, neliniştile şi incertitudinile vîrstei tinere şi nu lipsesc, desigur, faptele propriu-zise, printre care exmatricularea lui Matei ocupă un loc important.
Notele confesive sunt prezente încă din primele pagini ale acestei cărţi despre amintiri şi despre existenţa văzută în experienţe grave ale vîrstei. Ne gîndim la *Romanul adolescentului'miop* al iui Mircea Eliade numai pentru transcrierea stărilor a-
161
ll-c. 664
propiate aceleiaşi vîrste. Sunt „alte amintiri" şi se fac mereu legături subterane între datele adolescenţei şi ale anilor de studii universitare (amintirea părinţilor şi, mai cu seamă, a tatălui, obsedanta lui prezenţă alături de a-eeea, lucidă şi nu lipsită de tensiune analitică, a mamei lui Matei ; experienţe erotice tulburi, timide, precum în amintirea despre participarea la o nuntă, undeva în a-propierea Ploieştilor, împreună cu unul dintre prietenii **lui** Matei ; amintirea drumului făcut cu Iustin spre Bucureşti, la examenul de admitere ; banchetul de la finele liceului etc). Astfel privită, *Melancolie*

este, într-adevăr., romanul adolescenţei şi al treptelor spre maturizare urmărite în cele mai diverse zone ale existenţei şi ale cunoaşterii. O profundă dominantă ontică atrage atenţia şi tensiunea analitică vine din interesul romancierului pentru datele existenţei, neignorînd circumstanţele istorice ale anilor '60.

Chiar dacă există distanţe temporale de natură să-întrerupă legăturile dintre evenimente sau dintre motivele (subiective) ale amintirilor, textul îşi păstrează coerenţa prin substanţa conferită de Matei, personajul-cheie al cărţii. El dă romanului tensiune şi justificare psihologică absolut remarcabile, iar cartea are o perfectă articulare în ce priveşte *atmosfera,* sau ceea ce ar putea fi numită temperatura ei. îl recunoaştem pe Sorin Titel din romanele Familiei şi ale toposului salvat de la uitare în paginile unde compune portretul minuţios al Profesorului (partea a doua) sau unde evocă prin transcrierea impresiilor straniul unei nopţi petrecute **într-o** gară (momentul aşteptării lui Iustin), cu singurătatea şi tăcerile locurilor şi lucrurilor.

Melancolie este o.carte scrisă cu vibraţia însemnărilor de jurnal. Probabil că acest aspect explică sugestivitatea referinţelor utilizate pentru a compune atmosfera şi climatul unui moment determinat. Tinereţea este aici şi un sistem de referinţe despre lecturi şi despre muzică, despre filme *(Umberto D.),* despre oameni şi despre personalităţi fascinante (Lucian Blaga). Mai pătrunzător şi mai convingător mi se pare romanul în latura sa strict epică. Pictura unui interior şi a unei festivităţi (sârbă-

torirea zilei de naştere a lui Matei) ; relaţiile dintre tineri şi diagrama sensibilităţii lor ; atmosfera din casa gazdelor (lui Matei, dar mai cu seamă extrem de interesantul personaj Papi, tînărul ciudat, suferind de o boală nervoasă, pasionat pentru teatru, interpretînd pentru Matei „monologul" lui Polonius (sfaturile bătrînuiui curtean pentru fiul său Laertes) sunt pagini memorabile în *Melancolie.* Nu cred că romanul lui Sorin Titel poate fi citit în absenţa unor comentarii — obligatorii — la un motiv consubstanţial celui al treptelor existenţiale ale tinereţii. E vorba de *motivul Cărţii* şi în cazul scriitorului el este. pe deplin justificat. Intrepret al fenomenului literar (vezi volumele *Pasiunea lecturii* şi *în căutarea lui Cehov şi alte ■ eseuri),* prozatorul include în structura romanului pasionata fascinaţie a cărţii (pentru Matei şi pentru colegii lui de generaţie). Chiar şi revenirea —■ simbolică — asupra monologului lui Polonius în text (a doua oară, în casa lui Papi, unde Matei primeşte de ziua sa o ediţie rară şi veche din *Hamlet, prinţul de la Dania)* poate fi considerată emblema Cărţii şi a mesajului ei. Cărţile sunt referenţi ai reflecţiei şi ai formaţiei acestor tineri. Hemingway şi *Zăpezile de pe Kilimanjaro* (nuvela e ea însăşi un discurs metatextual despre scris şi despre responsabilitatea scriitorului), Tudor Arghezi (dar şi lecturile ' momentului), interpretarea textului (jocul lui Papi), Rilke, Paul Valery, din nou Shakespeare, cu simbolica trimitere la Prospero din *Furtuna,* Proust şi frazele care inaugurează textul din primul volum al ciclului proustian etc- aparţin acestui discurs despre Carte şi despre destinul ei proiectat asupra unei lumi.

De altminteri, *Melancolie* este şi ea o Carte, purtătoarea unui mesaj tulburător pentru noi toţi cei care păstrăm vie amintirea lui Sorin Titel.

(1988)

IV

DIMENSIUNEA EPICĂ A ISTORIEI

în *Prefaţă* la vasta construcţie **documentară** consacrată unui eveniment memorabil precum izbucnirea uluitoare a iobagilor de la 1784 *(Răscoala lui Horea,* Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1989), profesorul D. Prodan îşi avertiza cititorul asupra dificultăţilor (eventuale) provocate de structura cărţii : „Previn că lucrarea nu oferă o lectură comodă, confortabilă. Răscoala, ca orice izbucnire de masă, e tumultuoasă, stufoasă, o aglomerare, o încălecare în timp şi spaţiu de fapte mari sau mici, individuale sau colective. Rupte odată zăgazurile, elementele se precipită ca în revărsările de ape, tulbure, pe albii largi, nedefinite. Se precipită elementar, într-un iureş difuz, nestăpînit, greu de domesticit ca să devină 'agreabil' la citit". Să observăm că precizările autorului sunt adresate unui cititor dispus să confunde lucrarea istoricului cu posibile pagini de memorialistică („lectură comodă, confortabilă" ; un text pus sub calificativul „a-, greabil" etc.) sau, poate mai exact, cu „romanţul" **inspi»**-rat (aproximativ) din istorie.

Acelaşi pasaj este semnificativ, ca discurs liminar, pregătind comportamentul (de data aceasta pare să fie vorba de un cititor specializat, avertizat, ..universal") unui lector pentru care istoria este echivalentul — sau trebuie să tindă spre a deveni — unor evenimente precum răscoala iobagilor

conduşi de Horea. Termenii sugerează proporţiile şi durata, „actanţii" acestui uriaş spectacol („. . .e tumultuoasă, stufoasă, o aglomerare, o încălecare în timp şi spaţiu de fapte mari sau mici, individuale sau colective"). Cum se vede, nu lipsesc, prac-
164
tic, termenii curenţi ai oricărui comentariu despre o posibilă construcţie epică de proporţii epopeice. Dar par-eurgînd textul „Prefeţei" avem să întîlnim un alt **pasaj** şi mai edificator pentru *conştiinţa epică,* dacă-i putem spune astfel, prezentă în viziunea arhitecturală ce prezidează cartea istoricului cucerit de ideea unui imens edificiu bazat pe naraţiune şi pe funcţiile narării, unde naratorul/naratorii, evenimentul, *istoria* ca desfăşurare şi scenariu, ca tramă şi timp epic, ordinea şi spaţiul sunt componenţi indispensabili ai unei atari compoziţii. Să vec^em ce spune D. Prodan : „Pentru a fi cît mai veridic, am recurs la un procedeu aparte. Am lăsat actorii, evenimentele, răscoala însăşi să *se nareze* (s.n. LV.), să se mărturisească singură, în credinţele ei, în intenţiile, în textele, în limbajul ei". Nu încape nici o îndoială că istoricul adoptă soluţiile naratorului „impersonal", obiectivat, cultivînd documentul ca text şi ca echivalent al unor evenimente convertite în eveniment verbal (text).
Sigur, se poate spune, eventual, că acestea sunt simple speculaţii de „naratologie". Incontestabil este însă faptul că autorul admirabilei opere care este *Răscoala lui Horea* cunoaşte vocaţia epopeică a istoriei, ca document, ca destine, conflicte, evenimente, referenţi multipli, şi că el nu procedează altfel decît cerea G. Căli-nescu în memorabilul său eseu *Istoria literară ca ştiinţă inefabilă şi sinteză epică.* Să ne reamintim că eseul trecea mai întîi în revistă postulatele şi direcţiile unei „filosofii" a istoriei, neuitînd de celebra şi vechea paralelă aristotelică „poezie"-istorie ; nu o simplă istorie eveni-menţială e cea care poate convinge — sublinia G. Căli-nescu —. iar documentul are menirea să lumineze şi să producă un sistem pe temeiul căruia se poate ridica *sinteza epică.* Un vast scenariu epic se ridică, aşadar, respiraţia epopeică fiind elocvent demonstrată prin document, prin interpretarea lui, prin multiple conexiuni, sugerînd cititorului ritmul şi alcătuirea de epopee.
Reeditarea recentă a lucrării anterioare, *Supplex Li-bellus Valuchorum* (Ediţie nouă cu adăugiri şi precizări", apărută la Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1984) reconfirmă marile **calităţi** ale acestui minunat cărturar.

165
istoric autentic şi temeinic în **tot** ceea ce a publicat, conştiinţă netulburată de capriciile şi împrejurările nu o dată ostile acestui Om. *Supplex* ***Libellus*** este scrisă în spiritul aceloraşi precepte şi ar fi de- ajuns să amintim ce loc deţine *documentul,* felul în care îşi anexează alte şi alte referinţe *con-textuale,* **punînd** în mişcare timpul *trecut* din unghiul interpretării de *azi* a cercetătorului. Rigoarea, exactitatea, inserţia unui nou document, corelaţiile, corespondenţele stabilite şi stimulate de o anume plasare favorabilă a documentului etc. sunt termeni principali ai „sintezei epice" rezultate. Avem să semnalăm aspectele *receptării* luminismului, instrumentele difuzării curentului în Moldova şi în Ţara Românească, în Transilvania, nuanţata studiere a diversităţii de condiţii şi, de aici, diferenţele în procesul foarte complex al receptării. D. Prodan profesează un studiu modern atunci cînd invocă aspectele doctrinare, ideologia luminilor şi implicaţiile acesteia în secolele XVIII şi XIX. Argumentele sunt sever controlate, lucid înfăţişate, într-un echilibru care refuză stilul. . . mărunt al publicisticii minore şi neconvingătoare. Sunt de reţinut, şi din unghiul istoriei culturii şi literaturii, paginile consacrate luminismului, Şcolii ardelene, memoriului lui Aron Budai, fratele lui I .Budai-Deleanu, intervenţiilor negustorilor braşoveni etc. Animînd documentul sau pregătind spaţiul unde cititorul îşi asumă rolul de interpret însufleţit, incitat de document, D. Prodan scrie nu doar o carte despre acest „act reprezentativ" ci despre „istoria formării naţiunii române", într-o tulburătoare înţelegere a devenirii, a momentelor precursoare şi a motivelor ce explică frecventa invocare ulterioară a tezelor şi a „retoricii" unui text „dominat de istorie" ; cum fericit subliniază autorul cărţii ■ „. . .e invocat, chemat în ajutor în felurite împrejurări, e de acum arma de luptă la îndemînă, îi simţim puterea în discursul lui Simion Bărnuţiu din catedrala Blajului, în Revoluţia din 1848 ; i-o simţim şi în dieta din 1863—1864. Memorandul, la un răstimp de o sută de ani, e moştenitorul lui în linie dreaptă". Să mai precizăm, în aceeaşi ordine de idei, că D. Prodan are în vedere nu doar un document, ci semnificaţia lui
166
în timp, cu termenii indestructibili ai genezei, prelungirilor constantelor unei naţiuni angajate într-o extraordinară încleştare pentru afirmarea ei, pentru recunoaşterea şi respectarea drepturilor acesteia. E

de înţeles că în concepţia dialectică a lui D. Prodan factorii de ordin social, cultural, ideologic etc. sunt văzuţi în interacţiunea lor şi indeniabilă este imaginea unei lungi istorii în care luminismul, Şcoala ardeleană, răscoala lui Horea sunt văzute într-un sistem şi în funcţie de dominanta luptei naţionale.
„Supplex Libellus e dominat într-adevăr de istorie", atrage atenţia D. Prodan, înţelegînd prin aserţiunea a-ceasta prezenţa documentului de la 1791 ***în*** *istorie* (el vine după un şir .de grave şi profunde acte ale poporului român, după Mihai Viteazul şi după strădaniile unor cărturari luminaţi de credinţa în trecutul românilor, în limba şi valorile lor, după irepresibile manifestări ale unor dascăli cutremuraţi de revelaţia documentelor istorice) şi argumentîndu-şi principalele teme îndeosebi prin lucrarea istoricului veacului al XVIII-lea. Altfel spus, memoriul deschide el însuşi pagini dintr-o istorie zbuciumată, reanimînd orele acestor evenimente. şi pro-iectînd viitoarele demersuri ale întregii naţiuni. Patetic şi zbuciumat, textul devine simbolul unei istorii, mesajul său vibrant şi răscolitor.
Acceptînd că *Supplex Libellus Valachorum* este o construcţie prezidată de suflu epic, realizînd, în toate articulaţiile ei, dimensiunea (interioară) şi ritmul (necesar) ale unei epopei, că lucrarea poate fi citită, nu doar prin efortul imaginaţiei, ca o imensă elaborare a unui discurs romanesc, să remarcăm temele operei. Ele ar putea fi văzute, de fapt, ca veritabile capitole dominate de evenimente exact circumscrise şi de protagoniştii acestora. Scenariul provoacă imaginaţia şi suntem gata să convertim în metafore vizuale, în situaţii narative, teme precum : dieta convocată la Cluj în anii 1790—1791 ; noul memoriu din martie 1792 ; polemica angajată cu I. C. Eder ; momente legate de Nicolaus Olahus, de Mihai Viteazul şi semnificaţiile Unirii realizate de voievodul **Ţării** Româneşti ; implicaţiile unirii cu Roma ; ioze-

finismul ; răscoala lui Horea ; luminismul ca stare de spirit, ca demers plural, ca domenii de interferenţe ideologice, spirituale etc. Ar-fi, prin urmare, de reţinut că teme, ca cele de mai sus şi altele, intră în sistemul de relaţii proprii unui text epic, stimulînd imaginaţia şi invitînd cititorul la recrearea unor evenimente prin protagoniştii lor şi prin atmosfera unor situaţii potenţial epice.
D. Prodan are vocaţia scriitorului, a prozatorului obsedat de motivele menite să articuleze şi să sprijine construcţia epică. El rezumă memoriul şi o face în ipostaza unui posibil narator implicat în scenariul epic, su-gerînd alte conexiuni ale momentelor evocate ; o sintaxă înrudită cu aceea a naraţiunii acţionează, ordonator, în desfăşurarea unor etape (Transilvania după moartea lui Iosif al II-lea, entuziasmul nobilimii şi al reprezentanţilor saşilor în faţa abolirii unora dintre măsurile adoptate de monarh). Istoricul vorbeşte chiar de „spectacole" ale reacţiilor provocate de moartea împăratului ; formulează într-o sintagmă ca aceasta „timpul armonicei lumi a lui Horea" ; controlează, în calitate de narator obiectivat, mişcarea (epică) a tulburărilor stîrnite de Sofronie („au pornit pe drumul care va duce la răscoala lui Horea"). In fine, nu lipsesc argumentele literare, şi inserţia „documentară" a textului „literar", ar fi, în cele din urmă, corespondentul utilizării în literatură a documentului strict autentic pentru efectul combinatoriu provocat (vezi Lev Tolstoi, Stendhal). E vorba de fragmente din cronica versificată *Plîngerea Sfintei Mănăstiri a Silvaşului* şi de semnificaţia intrării în Transilvania a lui Mihai Viteazul.
Formula preferată, însă, în *Supplex Libellus* e aceea a „rezumării" documentului şi, stilistic vorbind, am putea identifica aici, nu printr-o simplă extrapolare de procedee narative, o voce specifică unui narator înzestrat, capabil să anime şi să lumineze mişcarea textului. Cred că cele mai apropiate de ideea unei sinteze epice şi de dimensiunea narativă sunt paginile închinate lui Ino-chentie Micu. E aici un scenariu cutremurător ca sugestii, conotaţii şi virtualităţi epice, din care ar rezulta un extraordinar roman, istorie a unui destin tragic. Nu sur-

prinde faptul că D. Prodan îi consacră Un capitol aparte. Inochentie Micu se animă ca portret, ca într-un *Bildungsroman,* trăind patetic marile teme ale luptei poporului său ignorat, nedreptăţit, supus tuturor vicisitudinilor. E un destin de cărturar şi de luptător, însufleţit de paginile *Hronicului* lui Dimitrie Cantemir, invocînd fapte, oameni, teze, trecînd de la meditaţii asupra timpului la întîmplări reale. îl *vedem* (epic) pe eroul lui D. Prodan neliniştit de aşteptări îndelungi la Viena ; suspectat, respins, anchetat ; luînd drumul Romei, ca într-o cumplită trecere spre frămîntările exilului, inde-zirabil, sărac, singur, cutremurător de singur, ameninţat, şantajat. „El se dovedea — scrie istoricul D. Prodan — conducătorul unui popor, chemat să-i conducă la luptă pentru ţeluri proprii (. . .) Trebuia să cadă. Tocmai dreptatea lui trebuia să-l răpună".
Aşa se încheie capitolul acestei vaste naraţiuni. Ea este istorie şi proiecţie epică. Posibila descoperire a

a-cestor coordonate ce ţin de literatură şi de poetica unei „sinteze epice" nu pune sub semnul întrebării creaţia istoricului ci o luminează, dîndu-i strălucire. Şi *Supplex Libellus* este, în noua ediţie apărută, o carte strălucită.

(1985)

ROMANUL ŞI ISTORIA

Ne întrebăm, înconjuraţi de argumente tot mai numeroase, dacă o categorie, adesea invocata în diverse taxinomii generate de studiul romanului, precum cea de „roman istoric", mai rezistă în faţa unor opere cel puţin derutante din unghiul unor criterii tradiţionale. Ar fi de văzut dacă nu cumva „istoric" rămîne doar textul romanesc unde momente (evenimente, personalităţi, scene de viaţă cotidiană etc.) învăluite în aventură şi în fapte eroice produc — în spaţiul strict al ficţiunii ■— un gust al evocării şi al deplinei mitizări a timpului.

Mai simplu spus, este *Război şi pace,* romanul *total* al lui Lev Tolstoi, un „roman istoric" sau „de inspiraţie istorică" ? Sau, ca să invocăm şi alte exemple, *Adam şi Eva,* ciclul de şapte nuvele compus parcă după regulile nescrise ale eposului, nu ar justifica includerea într-o categorie similară ? Evident, lucrurile au fost nu o dată examinate şi nu facem altceva decît să reluăm din perspectiva unui „orizont de aşteptare", unde intertextuali-tatea se impune în mod necesar, o problemă importantă pentru teoria romanului în general. Incontestabil e faptul că romanul există ue la început sub semnul tutelar al istoriei, însemnînd :—■ epos şi epic — reprezentare a destinelor în durata existenţelor şi a evenimentelor, în spaţiul modelat de istoria vieţii şi a devenirii unei umanităţi. Termen consubstanţial şi organic, Timpul poate fi istorie evenimenţială sau istorie a unor vieţi aparent neînsemnate şi defel spectaculoase, neintrate nici măcar în atenţia memorialiştilor, atît de atraşi de detalii şi de universul cotidian, de faptele aparent insignifiante ale fiin-

ţelor. Lev Tolstoi parcurge documente de arhivă, examinează cu atenţie dosarele unei perioade agitate (18G5—■ 1812), inserează în text discursul specific documentului, comunicate ale statelor majore, scrisori imperiale ; schiţează „harta" uneia dintre bătăliile memorabile ale războaielor napoleoniene şi, cu toate acestea, cred, *Război şi pace* nu este un „roman istoric". Vreau să spun, ape-lînd la alte exemple, că dacă *Fraţii Jderi* păstrează intacte atributele genului istoric, de evocare, în schimb *Zodia Cancerului sau Vremea Ducăi Vodă* aparţine romanului în accepţia modernă şi largă a termenului, unde „pitorescul" este doar un element al discursului romanesc atît de modern şi de „actual".

Război şi pace marchează părţile epopeei prin enunţurile cronicarului/memorialistului, începînd cu octombrie 1805 ; ne face să trăim în atmosfera cantonamentelor şi a bivuacurilor ; să participăm, cu privirea uimită,, la bătălia de la Austerlitz ; să pătrundem în infernul spitalelor de campanie etc. „Războiul" devine o realitate intim legată de destinele oamenilor iar alternanţele (polifonia narativă) sunt de natură să atragă atenţia asupra *totalităţii narative* (macro şi microcosm), însumînd patimi, suferinţe, strategii domestice, întrebări neliniştitoare asupra condiţiei fiinţei, asupra valorilor morale. Parcurgem treptat anii intraţi în istorie (întîlnirea împăraţilor de la Tilsit, retragerea trupelor ruseşti, bătălia de la Smolensk, marele spectacol al luptelor de la Bo-rodino, retragerea şi ocuparea Moscovei de către francezi, oraşul incendiat) nu printr-un narator cu funcţie de cronicar, ci prin intermediul personajelor (Nicolai Rostov şi reacţiile lui în faţa priveliştii inedite a întîlnirii celor doi împăraţi sau Pierre Bezuhov aflat în ziua bătăliei de la Borodino în apropierea armatelor).

Dar *Război şi pace* realizează condiţia supremă a epopeii fiind istoria unor destine, începînd cu Pierre Bezuhov şi Liza Bolkonskaia şi continuînd cu fascinanta prezenţă a Nataşei Rostova, cu Sonia şi Nicolai Rostov, cu prinţesa Măria şi cu Andrei Bolkonski, cu atmosfera de la Lîsîie-Gorî. Sunt pasiuni şi iubiri, ură feroce şi turpitudine, strategii matrimoniale şi hagialîcul unor bieţi

ţărani porniţi pe drumurile Rusiei, mizerie şi înţelepciune omenească precum aceea a lui Platon KarataevV „în tot acest timp — scrie naratorul a cărui voce întrerupe adesea cursul evenimentelor —•, viaţa de toate zilele, viaţa cea adevărată a oamenilor, cu grijile lor reale — sănătatea şi boala, munca şi odihna — cu aspiraţiile lor spre gîndire, ştiinţă, poezie, ori muzică, şi cu iubirile, prieteniile, aversiunile şi pasiunile lor, îşi urma ca întotdeauna drumul. . ."

Textul şi istoria sunt realităţi convergente sau istoria trăieşte intens prin realitatea „naturală" a unei lumi cutreierate de sentimente şi de experienţe existenţiale dintre cele mai felurite cu putinţă. Războiul de secesiune şi evenimentele anilor 1863—1864 sunt realităţi transformate în povestirea uimitoare şi extraordinară trăită de un copil aflat în pragul- adolescenţei în romanul lui William Faulkner,

Neînfrînţii, în timp ce un secol atît de agitat precum al XVI-lea devine subiect de meditaţie gravă în cazul romanului lui Heinrich Mann, *Tinereţea lui Henri IV,* text exemplar pentru restituirea istoriei şi pentru avertismentele contemporane transmise de scriitor. Conflictele, crimele, pasiunile, atmosfera iri-confundabilă a Renaşterii, aventura şi destinul eroului romanului-meditaţie sunt de reţinut pentru a construi sistemul de referinţe şi orizontul intertextual necesare pentru a examina conceptul de „roman istoric". Libertatea teoreticianului literar se justifică, desigur, prin sensul fundamenta] al romanului, operă despre timp şi despre durata destinelor şi dacă e să aflăm începutul romanului modern în opera lui Cervantes, atunci nu încape îndoială că istoria devine şi un simbol pentru alternativele şi dilemele fiinţei, pentru pătrunderea semnelor timpului şi pentru grava decizie pe care timpul o dă lumii. *Don Quijote* sau romanele veacului al XVIII-lea, ciclurile balzaciene şi exaltarea motivului istoric în plin veac romantic, reconstituirea savantă a unei epoci în formula flaubertiană şi constanta nostalgie a romanului-epopee în veacul nostru sunt argumentele pentru un *roman despre istorie* sau despre o epopee a vieţii oamenilor, edificată într-o vastă viziune arhitecturală.

Poate că asociind exemplelor de mai sus un altul, ţie o structură particulară, avem să acceptăm nu neapărat o distincţie categorială, ci o ipoteză. „Dosarul" ciclului nuvelistic *Adam şi Eva* este plin de învăţăminte pentru *poietica* acestei cărţi scrise cu o savantă distribuire de efecte şi într-un discurs superior, stilistic vorbind, celui întîlnit în operele anterioare. Lecturile scriitorului sunt notate într-o bibliografie impresionantă, cel puţin pînă la un punct. Sigur, lexicoanele nu sunt refuzate, iar recursul la textele narative ale eposului indian sau al celui asiro-babilonian este elocvent pentru soluţia adoptată de Liviu Rebreanu.

Citite cu atenţie, cele şapte nuvele sunt o demonstraţie despre libertatea spaţiului imaginar la un scriitor cu o conştiinţă estetică superioară la acea dată. India, Egiptul, Roma antică, evul-mediu german, un oraş de provincie francez în plină revoluţie (Arrasul în 1789) sunt ipostaze pe tema cunoscută a cărţii, dar sunt în acelaşi timp admirabile evocări ale unor imperii şi epoci- atît de diferite. Liviu Rebreanu a descoperit soluţia conota-■ţiilor şi a unei extraordinare polisemii narative compu-nînd momente de ceremonial, spectacole ale unor lumi unde sacrul şi profanul coexistă configurînd un timp verosimil, artistic vorbind. Recitesc capitolul *Măria* şi impresia de veridicitate (un timp medieval german) este atît de puternică încît ne gîndim la *Numele trandafirului,* carte despre cărţi şi despre un timp situat în prima jumătate a veacului al XlV-lea. De altminteri, romanul lui Umberto Eco este el însuşi demonstraţia unei construcţii unde istoria devine metafora şi sistemul de simboluri puse în serviciul Ideii şi al libertăţii fiinţei. Veridicitatea şi spaţiul imaginarului, convenţiile şi fascinaţia istoriei sunt termeni inseparabili pentru romanul pus, cum spuneam, sub semnul protector al Istoriei. Este, altfel, inimaginabil ca formă fundamentală a literaturii şi a recreării lumii. De aceea mărturia unui istoric poate adăuga un argument. El vine, de altfel, de la un mare cărturar, David Prodan. Confesîndu-se în *Prefaţa* la *Răscoala lui Horea,* istoricul scrie (voi apela la un citat, pe care l-am mai folosit) : „Pentru a fi cît mai veridic, am recurs la un procedeu aparte. Am lăsat actorii, evenimentele, răscoala însăşi să se nareze, să s^ mărturisească singură, în credinţele ei, în intenţiile, îri textele, în limbajul ei". Oare nu este condiţia literaturii propriu-zise şi nu o atare recomandare formulează Gf. Călinescu, invitînd la edificarea lumii în dimensiuni dte epopee ?

(1987/

.UCIAN BLAGA ŞI ORIZONTUL SPAŢIAL

Meditaţia asupra timpului şi a spaţiului se întemeiază Ia Lucian Blaga pe o perspectivă dublă ; istoricita-tsa fenomenelor şi a faptelor unei conştiinţe profund angajate în descifrarea sensurilor îşi caută, într-un demers ontologic şi cognitiv, mărturia culturii şi a spiritului. Istoria şi cultura, formele acesteia din urmă, in-cluzînd — se poate deduce — şi manifestările creaţiei literare, sunt puse în discuţie în funcţie de conceptele şi criteriile unei filosofii a culturii atît de originale şi de fecunde. Scriind despre „orizontul temporal" al conştiinţei şi ssociindu-i acesteia „orizontul spaţial", Lucian Blaga instituie, nu numai în *Trilogia culturii,* la care ne referim acum, un sistem conceptual de natură să proiecteze discursul filosofic şi să confirme motivele creaţiei, ale confesiunilor şi ale existenţei Poetului. Opera însăşi produce argumentele viziunii dominate de coordonatele spaţio-temporale ale unei lumi ce-şî caută reprezentările cele mai elocvente pentru un univers luminat şi ordonat de sentimentul istoriei şi al unui topos esenţial.

Motiv al poeziei şi leit-motiv al memoriei, *spaţiul copilăriei şi al adolescenţei* are multiple conotaţii,

pro-vocînd corespondenţe multiple, conexiuni uimitoare şi o poezie încărcată de fior. în *Hronicul şi cîntecul vîrste-lor* Lucian Blaga evocă un teritoriu şi, în acelaşi timp, desenează orizonturile unei lumi mitice, mirifice, o lume străjuită de Munte şi de relieful dealurilor. Este o zonă-matrice reîntîlnită în diferite etape ale poeziei sale :

175

„Zarea mea spre răsărit era **cuprinsă de** Coasta cu **viilq** şi cu rîpile roşii, nişte formaţiuni geologice bizare *ci o arhitectură de poveste,* sau ca o aşezare de temple **egiptene,** cu columne de cremene şi foc. Mai depart</, pe rîu în sus, către miazăzi, se profilau Munţii albaştri, iar Pe rîu în jos — spre miazănoapte, alţi munţi : Munţii Apuseni, în depărtarea cărora desluşeam îndeosebi două vîrfuri. Două vîrfuri : unul boltit, altul ascuţit. N-ajfp aflat niciodată numele acestor zeităţi, ce **mi-au** străju/t copilăria. Spre apus ştiam că se întindea valea Mureşului, căci de acolo veneau toamna negurile, aspre tei reci. De jur împrejur, la capătul vederii, *era pentru rame o margine, marginea lumii"* (s.n. LV.). Să reţinem, dincolo de posibile elemente intenţionate, reîntoarcerea constantă la universul copilăriei, vîrstă/timp a unei lumi unde povestea sau povestirea are menirea să transforme şi să transfigureze în istorii, miraculoase sau nu, spaţial dominat de siluetele munţilor, ei înşişi un tărîm posibil al basmului şi al eposului în general, de ape şi de semnele inconfundabile ale unui peisaj apropiat, intim şi organic legat de timp. Un *cronotop,* însumînd ambele orizonturi, prin urmare, numeşte şi extinde, polisemie, lumea, „marginea lumii", setea de infinit şi de poveşti. Tot în *Hronic,* memorialistul va statua relaţia devenită firească şi necesară cu orizontul imaginarului sau, altfel spus, al poveştilor : **„Din** tonul în-care Mama îmi vorbea despre lucruri, simţeam însă că Munţii A-puseni puteau totuşi să fie o margine, marginea lumii, *şi că dincolo de ei nu mai era decît — povestea"'* (s.n. I.V.).
întregul *Hronic,* carte a amintirilor şi a nostalgiilor, a eîntecului înfiripat din sunete tainice, din şoapte, din vocile copilăriei, din anotimpurile acesteia, anotimpuri trăite intens şi profund, este transfigurarea unei lumi şi proiectarea ei într-o dimensiune nouă şi gravă. De aceea, elementele constitutive ale naturii **intra** în relaţii cutremurate de sentimentul timpului şi al spaţiului. Ele readuc în memorie „rîpile roşii, hieratice, din Coastă" şi Muntele („Muntele era înaltul şi adîncul"). Este chiar *Muntele vrăjit,* poemul cunoscut din volumul *La*
176
cumpăna apelor ; locui şi semnul, vraja şi trecerea spre mitul ce semnifică, toate acestea aparţin „orizontului \spaţial" al unei conştiinţe intrate într-o comuniune unită şi tainică.
Obsedanta re-f acere a sistemelor de semne-mi **tur** i, de semne-simboluri sau de semne-alegorii, enunţarea„ prin intermediul acestora, a unor motive care configurează o „filosofie", preeminenţe ideatice şi figurarea unor mituri vechi ale lumii definesc creaţia şi atitudinea lui Lucian Blaga.
într-o fascinantă lucrare, *Fiinţa istorică,* filosoful încearcă, printre altele, o tipologie a spiritului unor **lumi** cu o însemnătate capitală pentru devenirea culturii şi a civilizaţiei omenirii. Definind, astfel, „spiritul egiptean", Blaga remarcă, drept dominantă a acestuia, caracterul abstract-geometric, „cu tendinţe spre reducţii schematice la esenţial" ; în mitologia babiloniană observă, în schimb, înclinaţia spre „aspectele temporal-periodice ale lumii şi ale vieţii", iar la perşi „un simţ acut pentru faptele istorice, pentru dimensiunea 'istorică' a realităţii". Fireşte, diferenţierile, operante sau nu, convingătoare sau nu, recomandă principii taxino-mice şi, mai cu seamă, criterii demne de luat în considerare în ordinea gîndirii, a disponibilităţilor analitice sau generalizatoare, a esenţializării reprezentărilor lumii şi a figurării acestora. Important pentru noi este că *recursul la mitologie* devine decisiv în comentariul **bla**-giah şi că avem să reţinem principiile temporalităţii şi ale periodicităţii pe care le întîlnim, cum se ştie prea bine, în marile epopei ale lumii. Nu e decît să tragem concluzii împreună cu autorul *Fiinţei istorice* atunci cînd trimite la „enorme epopei" precum *Ghilgameş* şi *Mahabharata.* Să mai precizăm, în vecinătatea acestor opere, că Lucian Blaga citează texte prin excelenţă revelatoare pentru un univers văzut ca totalitate, ca viziune mitică-istorică asupra devenirii genezei, valorilor fundamenale ale unei colectivităţi care nu-şi refuză un acut şi profund sentiment al istoriei şi **al** unor raporturi statuate sub semnul timpului şi al spaţiului.
177
I|-c. 494
Aceste „stranii constelaţii de ginduri" *(Trilogia culturii),* miturile, sunt un factor esenţial pentru meditaţia lui Lucian Blaga despre cultură şi despre formele acesteia, în ultimă analiză, consideraţiile

despre „spaţiul mioritic" înţeles ca un „spaţiu-matrice'- al unei **coieJ**-tintăţi, incluzînd se ştie, sentimentul destinului („propria sufletului popular românesc"), sunt **intim** legate de concepţia scriitorului şi a filosofului despre mituri. Ele sunt transfigurări ale istoriei, mentalităţilor, universului unei lumi, experienţei,' formelor de viaţă etc. şi avem să reţinem din *Trilogia culturii* aceste afirmaţii : „Spiritul mitic îşi plăsmuieşte viziunea revelatoare din elemente care ţin de viziunea vitalizată a omului, Această experienţă circumscrie fiinţe, care trăiesc, lucruri cu mască vie, care reacţionează organic şi cărora li se acordă un interes vital. Această experienţă îmbrăţişează o lume de întîmplări, la care omul participă pasionat, activ, chiar şi atunci cînd e simplu privitor (. . .). Această experienţă e împletită din elemente lirice, epice şi dramatice". în fine, în aceeaşi lucrare esenţială, miturile sunt definite ca *„plăsmuiri* de intenţie revelatorie, şi întîiile mari manifestări ale unei culturi". Aşadar, relaţia despre care vorbeam îşi găseşte argumentaţia în reflecţia filosofului atras de semnificaţiile miturilor, de sursele lor şi de echivalenţele metonimice proprii acestor „istorii" posibile în formele discursului literar.
Convertindu-se în povestiri şi în „istorii", devenind, altfel spus, reprezentări ale imaginaţiei unei lumi şi proiecţiile în imaginar ale acesteia, miturile sunt text şi sunt descifrabile în virtutea unui cod avertizat. Aşa avem să înţelegem patetica şi înfiorata elogiere a lui Mihail Sadoveanu din articolul, publicat în 1960, *Patriarhul Pădurilor* : „Aproape singurul lucru — scrie Lucian Blaga amintindu-şi de anii petrecuţi în peninsula iberică — ce-l dusesem cu mine din ţară, *ca un miez de basm,* şi singurul, care acolo, pe lîngă golful Tagelui, îmi ţinea loc de dumbravă, de humă românească, de codri, de baci, de gornici, de sălbăticiuni şi de vînt vrăjit, erau cărţile lui Mihail Sadoveanu. încă de pe

atunci şi poate că şi de mai înainte, Mihail Sadoveanu' era pentru mine Patriahul Pădurilor" (s.n. LV.).
Lumile-încorporate de Sadoveanu, ale organicului şi ale supra-organicului, sunt atît de consonante cu orizonturile bla-giene în ordinea timpului şi a spaţiului, a duratei, perioadelor şi desfăşurării lumii într-un spaţiu inimitabil (vezi voi. *Isvoade,* Minerva, 1972).
In aceste coordonate, *satul* lui Lucian Blaga există ca o experienţă fundamentală. O spune, de altminteri, în discursul de recepţie la Academia Română şi *Elogiul -. satului românesc* are ca premisă această constatare : „Satul trăieşte în mine într-un fel mai palpitant, ca experienţă vie", în „centrul existenţei", trecînd în mit, iar copilăria apare ca un punct de reper principal pentru această situare în orizontul lumii satului (vezi şi *Trilogia culturii,* E. L. U., 1969, p. 265—267). Este leit-motivul unor poeme din etape diferite ale creaţiei lirice şi numim doar *Sufletul satului* sau 9 *mai 1895,* poemul unei elegiace chemări : „Sat al meu, ce porţi în nume / sunetele lacrimei. . ."..



SUB SEMNUL TUTELAR AL MARELUI ROMAN !

Sub semnul tutelar al romanului românesc cpntem-poran în a cărui istorie Hortensia Papadat Bengescu deţine în mod cert unul din primele locuri, un nou text invită la analiză şi la asocierea lui celor mai de seamă opere ale genului. Romanul *Dimineaţă pierdută* (Editura Cartea Românească, 1983) al Gabrielei Adameşteanu mi se pare o creaţie de valoare şi invocînd numele celei care a scris *Concert, din muzică de Bach* sau aso-ciindu-l pe acela al lui Camil Petrescu, Anton Holban sau Mihail Sebastian integrăm într-o serie valorică şi istorică o naraţiune răscolitoare prin forţa şi vocaţia evocării. *Drumul egal al fiecărei zile* (1975) refuza consideraţiile comune despre o carte de, debut ; analiza funcţiona ca instrument al investigării directe, acute şi tulburătoare iar observaţia venea dintr-o experienţă a privirii care anula orice semn de stîngăcie a elaborării discursului. Un roman al unei experienţe şi o carte a unei sensibilităţi feminine ar rezuma, desigur aproximativ, calităţile prozatoarei, care impresiona de pe a-tunci prin acel foarte sigur sistem de reprezentări ce traducea vibraţia la semnele infinitezimale ale realului, o extraordinară percepere a mişcării interioare, a unor irepresibile reacţii abia mărturisite de protagoniştii romanului.
A urmat un volum de nuvele (categoria e aici legitimată de dimensiunile interioare ale discursului, de proiecţia nuanţată a unor personaje intrate în mişcarea subtilă a întîmplărilor şi a introspecţiei).

<*o zi de vacanţă* (1979) punea în lumină foamea de real a prozatoarei, plăcerea, voluptatea sesizării şi înregistrării realului în aspectele diurne, anodine, banale ale acestuia ; realul nu are nimic violent, sau agresiv în el, dar se insinuează prin neaşteptate manifestări ale lui, meta-morfozîndu-se în crîmpeie de dialog, în fragmente de conversaţie pe fondul .unui „decor" aparent verist, su-aerind o umanitate perfect credibilă prin micile şi ne-spectaculoasele ei aspiraţii. Gabriela Adameşteanu convoca la un spectacol de umbre şi de siluete devorate de pasiuni şi de temeri, însufleţite de proiecte modeste, un cititor dispus să accepte atari reprezentări ale cotidianului şi ale unui microcosm de o elocventă autenticitate epică.

Noul ei roman, *Dimineaţă -pierdută,* aparţine unui proiect narativ mai ambiţios : restituirea unui timp dispărut ; refacerea şi rechemarea lui devine, în virtutea unui model superior, proustiana căutare a mărturiilor trecutului, călătoria prin memorie şi prin vestigiile a-cesteia. Rezultă o carte de atmosferă, un roman de un realism pregnant şi cuceritor, avînd a se sprijini pe un sistem de personaje care realizează istoria şi evenimentele epice propriu-zise. Mai mult ca sigur, romanul do-bîndeşte o dimensiune epică superioară graţie integrării *Istoriei,* evenimentele dînd cărţii un relief şi o tensiune specifice eposului care asimilează, în spiritul heteroge-xiităţii narative, fapte, cronica evenimentelor, consecinţele acestora asupra oamenilor, neliniştea şi tragedia, grotescul şi sordidul existenţelor. în orice caz, istoria este termen consubstanţial al scenariului epic şi ar fi greu să ne închipuim altfel aventura personajelor, legăturile subtile dintre ele, secreta ridicare la lumină a unor impulsuri, pasiuni şi patimi ale celor care populează galeria de fiinţe a cărţii. Istoria supraveghează, decide, ocroteşte sau ameninţă, condamnă sau disculpă, fiind pentru romancier semnul şi sensul principal al romanului. Ca şi în ciclul Hortensiei Papadat-Bengescu, istoria se dezvăluie ca actor principal iar fazele înfăţişate sunt mai adesea ale crepusculului, ale schimbărilor, decrepitudinii şi degradării unor categorii sociale (în

181

cazul nostru, burghezia românească în procesul ineluctabilei şi inexorabilei ei decăderi). Cum se pronunţă na-lalorul, ale cărui avataruri desemnează trama romanului (Vica Delcă, personaj pitoresc, heteroclit, venind dinspre mahala, martor labirintic al caselor şi oamenilor), „Boieri noi, boieri vechi (. . .) Casele lor, a îmbâ-trînit şi ele, e şi ele pe ducă". în itinerarul acestei femei adoptate de diverse familii ca martor al vieţii şi dispariţiei lor, în trecerea ei prin labirintul Bucureştilor ce-şi reamintesc anii neutralităţii, ai intrării României în primul război mondial, perioada următoare războiului, evenimentele deceniilor patru, cinci şi, eventual şase (trimiterile nu ignorează evenimentele următoare celui de-al doilea război mondial, anii revoluţiei, con-secinţele acestora asupra burgheziei româneşti etc.) istoria e mai mult decît un leit-motiv. Ecourile politicii româneşti, crearea României mari, politicianismul şi cameleonismul politic, tribulaţii şi compromisuri întinse pe cîteva decenii de faliment şi oportunism social şi politic, reacţiile unor avortoni ai partidelor politice burgheze, avertismentele şi neliniştea instalate în condiţia unor categorii sociale, treptata degradare şi disoluţie a. unor raporturi sociale alcătuiesc nu un simplu fundal ci motivul cărţii precum la romancierii obsedaţi de timp, de istorie şi de acţiunea lentă, profundă a evenimentelor asupra conştiinţei individuale.

Evocarea devine termen principal al scenariului epic şi căutarea insistentă, încărcată de tensiune şi de o vocaţie a recompunerii unei lumi revolute, defineşte *o* carte rară. Naraţiunea îşi reclamă multiple şi diverse straturi ale faptelor şi ale memoriei, heterogene sintagme ale vieţii convertite în cuvinte (relatări, reconstituiri provocate de contemplarea unor fotografii, tablouri, o-biecte, piese vechi de mobilă, case, interioare, într-un cuvînt relicve ale acestui trecut regăsit prin naraţiune). Aşa sunt paginile de „jurnal" scrise de profesorul Alexandru Mironescu (însemnările încep cu data de 22 august 1916), frînturi de conversaţie, istoriile Sofiei Mi-ronescu-Ioaniu, ale lui Yvonne, întrerupte de un co-mentator absolut insolit (de unde o anume demitizare

182

şi demistificare lucidă, involuntar sau voit grotescă, parodică sau caricaturală) precum Vica Delcă. Istoria nu încetează să rămînă termen esenţial chiar dacă reprezentările acesteia sunt rezultatul impactului neaşteptat al itinerarului străbătut de acest personaj aproape carnavalesc care e Vica Delcă:

Gabriela Adameşteanu a conceput un scenariu narativ foarte simplu, în aparenţă, chiar dacă periplul

Vicăi Delcă spre casa fostei familii Ioaniu pare un itinerar. . . printr-un Dublin mai puţin labirintic precum Bucureştii, spre centrul căruia n-a mai trecut de 15 ani („şi nici n-ar avea la ce"). De la rudele cele mai apropiate pînă la casa Ioaniu, unde într-un tîrziu se înfiripă „dialogul" cu Yvonne, personajul străbate, de fapt, cîteva decenii de istorie a unor familii şi, într-un context narativ foarte argumentat, a unei societăţi trecute prin numeroase evenimente, seisme şi transformări radicale. Avînd o eiocinţă de un rar şi memorabil pitoresc, martor şi narator, comentator defel stingherit de umbre şi de ceţuri aparţinînd trecutului evocat, cu un debit inepuizabil al detaliilor, figurilor şi mărturiilor (palpabile, directe, fruste), personajul Vicăi Delcă are contururi acu de exacte şi atît de precis desemnate îneît îl fac să rămînă într-o posibilă serie tipologică. Monologînd, silueta aproape hilară, grotescă („Stă pe scaun, ghe-boşată, cu mîinile încrucişate peste ţoaşca de piele. . ."), Vica provoacă fluxul aducerilor-aminte, trăind şi retrăind ca un mare comedian totul (un vocabular adus din mahala). Ea este martorul şi protagonistul din speţa ciudată şi pe cale de dispariţie a unei lumi ce trece şi ea prin calvarul singurătăţii şi al amintirilor. Aşadar, într-o „dimineaţă pierdută" pentru ea şi pentru Yvonne ■(fiica profesorului Mironescu şi a Sofiei Mironescu, recăsătorită Ioaniu), asistăm la rememorarea prin secvenţe care dilatează şi reordonează timpul, istoria familiilor Ştefan Mironescu, Sophie Mironescu-Ioaniu, Margot, sora Sofiei, căsătorită cu Alexandru Geblescu, Yvonne şi Niki etc. în intervalele monologurilor şi în alternanţele re-trăirii evenimentelor Vica Delcă aduce un comentariu ■care desacralizează şi demistifică prin sordid, prin urît
183
sau prin decrepitudinea paralizantă, decisă de evenimente. Formula nu e alta decît cea proustiană, orga-nizînd într-o viziune profund realistă timpul şi spaţiul, personajele, trama, teritoriul reîntîlnirilor cu trecutul. Dar ca atmosferă şi ca registru, ne aflăm în apropierea cronicii epice compuse la noi magistral de Hortensia Papadat-Bengescu. Exceptînd primele trei capitole, următoarele (IV—IX), reprezentînd partea cea mai întinsă, a romanului, sunt istoria rememorată a familiei/familiilor şi a evenimentelor inaugurate cu anii 1916. în compoziţia romanului ideea ordonatoare a seriei tipologice este prezentă prin „fişele" consacrate pe rînd Iui Margot, Titi Ialomiţeanu („ubicuul domn Ialomiţeanu"), Ştefan Mironescu şi Sophie Mironescu, pagini de „album" reanimate prin istorii, prin redeşteptarea amintirilor. Nimic glorios, nimic eroic în aceste istorii mai a-desea triste sau sordide, încheiate prin Vica Delcă şi prin spectacolul singurătăţii ei (temă a romanului de altminteri). Un album cu fotografii îngălbenite, acoperite de o invizibilă peliculă care îndepărtează sau apropie siluete şi destine, voci şi patimi consumate, compromisuri şi laşităţi, într-un cuvânt un univers readus să-şi retrăiască pe un ecran al memoriei filele de calendar îndepărtate în timp.

Comentate sau dispuse să se autoexamineze, personajele sunt în romanul Gabrielei Adameşteanu destine, semnificanţi esenţiali, avînd un rol decisiv pentru istoria epică a romanului (memorabile sunt personaje precum Ştefan Mironescu, profesorul torturat de îndoieli, de crize de conştiinţă, pasionat de cercetările sale filologice, Sophie şi, nu în ultimul rînd, Titi Ialomiţeanu, apariţinînd unei faune cu numeroase ilustrări în proza românească interbelică : Camil Petrescu, Gib I. Mihăes-cu, Mateiu I. Caragiale, G. Călinescu etc). Izolate în propriile lor amintiri, răpuse lent de boli, devorate de pasiuni, consumate într-o retorică neputincioasă, trăind inexorabila degradare a clasei lor, asediate de singu-rătăţi sau de minciuni, personajele au tensiunea şi controlul creaţiei realiste autentice. Demersul analitic (autoanaliza în monologul interior, observarea atentă şi in-
184
tensă a reacţiilor, comportamentelor şi mişcărilor infinitezimale ale conştiinţei) e. consolidat prin cîteva scene memorabile (aşteptarea oaspeţilor în casa profesorului Mironescu ; întîlnirea ratată a Sofiei Mironescu şi a lui Titi Ialomiţeanu) şi, în general, prin succesiunea acestor file de album însufleţite de vocea amintirilor. Nejustificată artistic şi artificioasă e scena din finalul ro-rnanuiui (capitolul XII : Vica e vizitată de nepotul ei. Gelu, într-un moment de singurătate aproape senilă a bătrînei), sugerînd o anume nesiguranţă în încheierea scenariului epic care avea, desigur, nevoie de o confruntare a trecutului prin prezent, dar probabil cu alte argumente narative.

Dimineaţă pierdută este romanul reîntîlnirilor cu trecutul prin succesivele reveniri în memorie şi o creaţie de valoare în special datorită pregnanţei şi profunzimii observaţiei realiste. Această calitate dă romanului substanţă epică, densitate narativă, credibilitate psihologică şi legitimare tipologică personajelor. Urmînd unei formule consacrate, romanul reface timpul şi spaţiul prin rememorare. Obsedanta şi frenetica voluptate a retrăirii evenimentelor domină personajele chemate să „regizeze" scenariul, să pregătească luminile-şi umbrele, brusca străfulgerare a privirii, încordata redeşteptare a

eve-nimetului revolut. Nu totdeauna trecutul produce nostalgice sentimente, ci, uneori, rezultatul este o imagine voit parodiată sau caricaturizată, fiindcă ceea ce domină în roman este luciditatea analizei. Ea refuză tragicul întrucît finalul lumii zugrăvite e mai degrabă condamnat de istorie şi nu beneficiază de o aură tragică. La fel stau lucrurile şi cu amintirile Vi căi (o biografie şi ea deformată). împreună cu Yvonne, Vica Delcă deţine rolul martorului.

Stimulată de privire, lumea romanului se insinuează treptat ca un univers autonom prezidat de jocul absolut remarcabil al expansiunii amintirilor ca într-un sistem de cercuri mai întinse, incluzînd noi raporturi umane, noi referinţe (istorice, sociale, politice, morale etc). Privirea călăuzeşte spaţiul rememorărilor în contact cu oamenii, casele, piesele desperecheate ale interioarelor

185

(mobilă), albume, fotografii, scrisori, file de jurnal. Toate se supun vocaţiei narative a prozatoarei care recompune, re-animă şi restituie istoria în ipostazele ei felurite (intime, evenimenţiale). Sub semnul timpului regăsit, romanul sugerează o mişcare subtilă a spectacolului vieţii, apropiind sau îndepărtînd, învăluind în ceaţă sau în culori fanate siluetele din trecut. Un farmec autentic, pătrunzător al timpului şi al spaţiului ne aminteşte de scrisul Hortensiei Papadat-Bengescu, de proza lui Anton Holban sau de a lui G. Călinescu *(Enigma Otiliei).*

Darul recunoscut — şi semnalat de critică — al observaţiei minuţioase, atente, pe care îl înregistrăm în volumele anterioare, dobîndeşte un rafinament aparte : gustul pentru detaliul aproape insesizabil, subtila notare a universului microscopic sunt acum calităţi elocvent exprimate. Exersarea privirii şi a observaţiei duce la scrutarea untului, sordidului, promiscuului, la lucida cenzurare **a** sentimentalismului, a melodramaticului şi la o severă amendare **a ceea ce** este fals. Aşa cum înregistram o poezie **a** inefabilului gest al fiinţei, a lucrurilor, a privirilor care comunică (iată o descriere ce se insinuează ca un tablou de atmosferă': „Pe gheridon, în dreptul lui, o tabacheră de tutun, un ţigaret încrustat cu fildeş, **un *coupe-papier,*** tot de fildeş, minuţios încrustat ; imediat alături, un *Papiekorb* şi o pomieră de bronz cu picior şi cu toarte mici, răsucite. în pomieră un teanc de **hîrtii,** plicuri, extrase, reviste. Ora corespondenţei. Deasupra gheridonului, vrejul şi ciucurii translucizi ai lămpii olandeze. Singura pată de lumină, în rest penumbra so-lemnă : iambriurile întunecate, lucioase, mobila greoaie, ţinuta fiecăruia, uşor crispată"). Filtrînd luminile, **creîncf** un clar-obscur şi efecte care transmit acel inimitabil al unui timp şi al unei atmosfere, prozatoarea desemnează stilizat, delicat, în tonuri irizate, amintind de plastica românească, de Andreescu („Profesorul îşi destinde **în-**scaun trupul uscăţiv, lăsînd privirea **îmblînzită** să îi **a-**lunece prin ferestrele limpezi şi mari ce dau spre terasa cu clematite. Un cer prea curat, prea intens albastru

186

ca *bft* fie al toamnei, o lumină mierie şi moair în care, din cînd în rind, seînteiază, metalic, coroanele aurii ale pomilor din grădină"). Poezia lucrurilor şi o discretă muzică a unui timp agonic realizează gustul pentru un fel de ceremonial al crepusculului, pentru ceea ce se ■descompune lent, intrînd într-un irepresibil trecut. La fel, prozatoarea produce caractere prin însumarea unor detalii portretistice, prin observarea .gestului aproape insesazibil. Observaţia este o stare perpetuă de veghe, lucidă şi necruţătoare ca introspecţie, asociind împrejurări de natură să dea relief tipologic (Ştefan Mironescu, Sophie, Titi Ialomiţeanu) personajelor situate într-un mediu care realizează atmosfera ca tensiune psihologică şi ca sugestie a unui timp inimitabil **(amintindu-ne** de proza lui Henriette Yvonne Stahl prin obscure dorinţe şî pasiuni, prin lasitudinea şi dezabuzarea unor personaje, prin infernul interior al unora dintre acestea). O noîntieruptă stare de ebuliţie pare a defini analiza pătrunzătoare a personajelor (Ştefan Mironescu) iar sesizarea spaţiului duce la înregistrarea subtilă a tăcerilor, crispărilor, exasperărilor şi încordărilor. Destine paralele, ce se suspectează, se supraveghează sau se resping, personajele romanului există (vezi după-amiaza toridă de vară, în casa profesorului Mironescu, în aşteptarea invitaţilor), se autoexaminează, se rc-văd pentru a rectifica sau pentru a amenda un gest anterior, un gînd, un crîmpei de conversaţie de altădată. Condamnîndu-se uneori (profesorul Mironescu se consideră : „• . un personaj neputincios şi grotesc, stînd în marginea unei tragedii adevărate !"), personajele au doar arareori sen-timentul evenimentului grav (niciodată tragiq), existînd prin contraste şi refăcînd un timp (convenţional) al romanului şi al universului său atît de autentic. Avem sstfol certitudinea unei **opere** romaneşti dintre cele mai **valoroase.**

(1984)

Mircea Ciobanu
CONSTRUCŢIE EPICĂ ŞI DISCURS ANALITIC

Volumul anterior (al III-lea) din seria narativa a *Istoriilor* consacra familiei Balada „cartea" a treia. Gheor-ghe Palada impunea, în concertul general al personajelor şi al evenimentelor -proiectate, o structură inflexibilă, reprezentînd puterea, dreptul de a decide asupra unor oameni (şantierul). O imagine alcătuită din alte elemente, analitic vorbind, schiţa un portret nuanţat, sensibil, despre o fiinţă cutremurată de nelinişti (Măria Palada). *Istorii IV* (Cartea Românească, 1983) urmăreşte prin recursul la simboluri general-umane şi la parabole (arhetipuri ale existenţei) noi destine intrate în relaţii complicate cu acelaşi Gheorghe Palada, caracter complex, examinat cu vocaţie analitică absolut remarcabilă.. Mircea Ciobanu, autorul acestui ciclu narativ ce se va continua de bună seamă, îşi revendică soluţiile prozei de analiză. El le reelaborează graţie unei superioare înţelegeri a discursului epic, pentru care parabola şi simbolul, corespondenţele în planul semnificaţiilor constituie un sistem ramificat, o reţea de legături şi de inter-. ferenţe. . \

Un anume patetism caracterizează discursul scriitorului despre speranţă şi deznădejde, despre putere şi despre iluziile acesteia, despre memoria fiinţelor şi a sentimentelor sau despre raporturile morale statuate.. Meditaţia stă sub semnul protector al parabolelor vîrs-telor şi încercărilor, verificărilor şi certitudinilor. Mai presus, însă, de valoarea şi natura motivelor (sensurilor) pomenite, *Istorii IV* realizează una dintre cele mai tul-

188

burătoare reprezentări consacrate singurătăţii şi dramei cuplului („cuplul indestructibil"). Fragilitatea sau tăria celor ce se caută în numele fricii de singurătate sau în dorinţa de a supravieţui prin iubire (toate personajele invocă mărturii mai vechi sau mai recente despre experienţele cuplurilor, despre setea de certitudini sau despre alterarea unor sentimente) devin motivele adu-cerilor-aminte. Mai exact, „cărţile" celui de-al patrulea volum din *Istorii* revitalizează drepturile analizei în discursul narativ. Unui atare tip de relatare i se supun toate rememorările, unele dintre ele fiind „istorii" pilduitoare menite să ratifice sau să infirme reflecţia. O experienţă singulară o realizează „istoria" cuplului Lena („bătrîna" Lena) şi tînărul Guşti, în timp ce amintirile lui Gheorghe Palada despre oamenii şantierului (Miron Roşescu, ţăranii de pe şantier etc.) deschid un alt curs , dezbaterii" ascunse în discursul romanesc. Iluzie sau realitate ? Cuplul rezistă sau se destramă din motive dintre cele mai diverse, unele greu de descifrat. Sigur e că proza lui Mircea Ciobanu invită la cunoaşterea mecanismelor celor mai subtile ale singurătăţii, ale unei singurătăţii iremediabile, definitive, şi la o nouă judecată despre disponibilităţile fiinţei intrate în relaţii multiple cu semenii.

Prozatorul a compus cu fineţe trei destine : Leon Pascal, Gheorghe Palada şi Iana. Prin contrast (organizarea antinomică a unor caractere ţine de soluţia construcţiei epice), Ştefan Palada, fratele primului Palada. împreună cu soţia lui, Sofia, sugerează stabilirea unor referenţi necesari pentru înţelegerea mişcării interioare a sentimentelor. Spectacolul instabilităţilor, aspiraţiilor înfrînte sau al tentativelor de a te salva prin căutarea unui om apropiat are dramatism autentic, perfect credibil sub specia reacţiilor interioare, a demersurilor supravegheate analitic de un prozator înzestrat cu darul privirii. Ca într-o călătorie prin „cărţile" sufletelor, a-sistăm la proiecţia pe un ecran al amintirilor, depoziţiilor şi al zbaterilor (martori sunt toţi cei care revin în memoria celor implicaţi) a vieţii bătrînului profesor Leon Pascal, părăsit de soţia lui, Iana, plecată cu spe-

18&

rania că Gheorghe Palada îi va oferi şansa redescoperirii propriei feminităţi şi iubiri. Imaginile se succed şi asistăm la noi „scene" ale căror protagonişti sunt Gheorghe Palada, fratele său Ştefan Palada sau umbrele unor fiinţe readuse în amintirile răscolite de mărturii dure^ roase ale personajelor angajate în mersul sinuos al dezbaterii.

De fiecare dată, ideea raporturilor interumane şi a degradării lor sub influenţa unor agenţi adesea imprevizibili (factorii destructivi, corozivi ţin de natura sentimentelor şi de jocul unor raporturi alterate) domină în succesivele trimiteri la un timp anterior, căutat şi cercetat cu fervoare, cu teamă, cu nelinişte. Destinele devin, cîteodată convenţional şi fără rezistenţă la adversităţi numeroase, familii (Leon, ca şi Gheorghe Palada, are un fiu ; părinţii sunt puşi în imposibilitatea de a comunica în vreun fel cu descendenţii lor) iar familiile sunt „case". Ca şi în volumele care au precedat *Istorii IV,* „casele" sunt simbolice spectacole ale duratei sau ale efemerelor tentative de a menţine echilibrul legăturilor de sînge. Simbolică şi exemplară e, în memoria lui Gheorghe Palada, „casa" Mavrichi, loc al con-fesiunilor şi al încrederii. Alteori, trimiterile la alţi „martori" ai conştiinţei si ai aducerilor-aminte (Miron

Roşescu, Ilie Florescu, „împăratul" de pe şantierul condus de Gheorghe Palada, „povestitorii" încărcaţi de în-tîmplări şi istorii exemplare, dar mai cu seamă : Lena, Guşti şi Cati) ţin de simbolica alcătuire a acestor istorii despre familii şi despre „case". Ele au nevoie, totdeauna, de relieful altor destine, de sugestia şi de pilduitoarea lor rv'rcare. O spunem fiindcă *Istoriile* lui Mircea Ciobanu desenează, precum într-o tragedie, vieţi paralele, imposibilitatea sau inexorabilul unor raporturi umane, ineluc-tabile prăbuşiri (Leon Pascal, personajul care realizează imaginea încercărilor şi a singurătăţii totale,

este ultragiat de propriul său fiu, Titu, şi e părăsit de soţie, Iana). Experienţele, oricît de dureroase ar fi ele, sunt supor-
190
tate de personaje care au gustul amar al înfrîngerii. Umbrele sunt — am mai spus — martori ai conştiinţei (bătrînul paznic al unei pinacoteci vizitate de Leon Pascal).
Aspirînd la dragoste (Iana), avînd sentimentul că fericirea se află numai în recluziunea netulburată de evenimente a Bibliotecii (Leon Pascal) sau că, dimpotrivă, puterea poate oferi sentimentul deplinei realizări (Gheorghe Palada), personajele intră într-un sistem de legături complicat. Frustrarea e mai accentuat trăită (biblioteca se dovedeşte o iluzie iar brutala intervenţie a lui Titu duce la destrămarea ei) în singurătate. Ca Iov, singur şi sărac, părăsit de toţi, uitat de evenimente şi de istorie, Leon Pascal are dimensiunile unui personaj tragic, deşi izolarea îl condamnă fără drept de apel. în contrast, forţa lui Gheorghe Palada se dovedeşte şi ea o ascunsă şi greu păstrată ipostază a singurătăţii (Gheorghe Palada are şi el un fiu, Marcu), în timp ce
Iana va descoperi că bovarica ei plecare e tot o în-frîngere.
Arareori un text a deţinut acurateţea şi fluenţa pe care le descoperim în scrisul lui Mircea Ciobanu. O frază care se adaptează, avînd modulaţii şi supleţe, atît de necesare pentru a transcrie în registru analitic un atare itinerar al fiinţelor, familiilor şi „caselor", supraveghează stilul analitic al cărţii. Tumultuoasă sau discret dispusă în unităţi riguroase, sensibilă, mozartiană, alteori contorsionată şi încordată pînă la vibraţie maximă, fraza explodează colorat cîteodată. E excelentă acea parte din „Cartea întîi" unde alternanţele gîndurilor (mo-nologate) şi ale întîlnirilor dintre oameni sunt simbolice reprezentări ale lumii („casa" lui Ştefan Palada,, spre care se îndreptă fratele său ; grava alterare a sentimentelor şi dezlănţuirea lui Ştefan Palada, odată plecat fratele său). Tăcerile monologului interior, tentaţia perpetuă spre rememorare, modificările de planuri şi de umbre, compoziţia simplă (trei „cărţi" dominate de mo-
191
nologurile lui Leon Pascal şi Gheorghe Palada) sunt ale unei creaţii care atrage din nou atenţia asupra scriiturii pusă în serviciul analizei, al introspecţiei minuţioase şi încărcate de tensiunea ideilor. Într-adevăr, analiza impune în cazul *Istoriilor* un stil . cu precursori iluştri precum Hortensia Papadat-Bengescu. Numim acest model pentru că ni se pare cel mai apropiat de soluţiile discursului narativ adoptate de Mircea **Ciobanii** : analiza se întemeiază pe observaţia acută, directă, dar şi pe substanţa faptului epic, a simbolului, a evenimentului nesustras unor determinări multiple, inclusiv de ordin istoric, social şi moral. încă din „Cartea întîi", prin intermediul lui Leon Pascal, asistăm la un spectacol de măşti şi de umbre, de semne ale conştiinţei, spectacol animat prin numeroase referinţe aduse în planul-prim al memoriei. Intensitatea privirii (rememorărilor) are vibraţii şi înfrigurări de natură să releve obsesia, halucinanta trecere a personajului prin calvarul unei vieţi izolate. O perpetuă stare de alarmă, o frică augmentată prin neputinţa vîrstei, spaimele şi perceperea tulburată a lucrurilor, galopul îngrozitor al amintirilor caracterizează un personaj „studiat cu atenţie". Stările personajului, amplificarea şi, mai apoi, deformarea unor percepţii vizuale şi auditive sunt ale unui caracter dostoievskian prin structură, teamă, umilinţe, asumare a suferinţei şi a autoanalizei necruţătoare. Lucidă, gravă, dură, analiza pune în mişcare — declanşîndu-le — toate articulaţiile unui destin plasat în contrast cu Gheorghe Palada. Interesant şi semnificativ e faptul că opoziţia e — în cele din urmă — contrazisă de singurătatea lui Gheorghe Palada, de imposibilitatea paralizantă, tragică de a găsi un interlocutor. De fapt, spuneam, motivul principal al acestui vo-lum este tocmai singurătatea şi drama fiinţei fără şanse de comunicare şi înţelegere. Părinţi şi copii, bărbaţi şi femei, fiinţe rătăcite sunt în căutarea confesiunii, a celui care ascultă ; dar toate se dovedesc zadarnice, în ciuda aparenţelor ocrotite, pentru a face şi mai gravă spulberarea lor de un fapt brutal şi neiertător.
192
O frenetică şi **agitata** căutare de unghiuri ale analizei caracterizează discursul epic bazat pe un sistem de referinţe dintre cele mai sugestive ca impulsuri, mărturii şi infinitezimale semne ale căutării, argumentării şi confirmării reacţiilor personajelor. Balzaciana comoară a **lui** Leon Pascal, biblioteca, se pierde ; existenţa şi aşteptarea lui Gheorghe Palada sunt pînă la urmă *6* searbădă încercare de a învinge singurătatea ; evadarea **Ianei** e o nereuşită, se înţelege, pentru că Gheorghe Palada e atins şi el de aceeaşi maladie a imposibilităţii de a comunica. Cu sentimente sfîşiate, epuizate şi învinse, personajele sunt devorate de nelinişte, de morbul însingurării implacabile. Ca o sentinţă definitivă/ în-

fringerea sentimentelor şi a conştiinţelor e categorică Martorii conştiinţei nu pot face altceva decît să sublinieze traiecţia tragică a destinelor intrate în acest joc al aparenţelor şi al amînărilor, al destrămării şi prăbuşirii. Golul sufletesc, dezarmanta cădere şi frustrare sunt ale unor vieţi care au greşit grav faţă' de un comandament esenţial : nevoia de comunicare şi forţa de a fi totdeauna tu însuţi în faţa propriei tale conştiinţe. E una dintre imaginile ce ne însoţesc în „istoriile" simbolic proiectate de un scriitor credincios sensurilor morale.: ale existenţei.

ÎN UNIVERSUL TRAGICULUI

Incepînd cu cea de-a treia „carte" a *Istoriilor* 3„ Gheorghe Palada, constructorul, devenit mai tîrziu „marele" Palada, concentrează toate mărturiile memoriei, ale *caselor* (familiilor) şi ale fiinţelor intrate în spaţiul -unei naraţiuni întemeiate pe depoziţii şi pe „istorii" — fascinante fragmente de poveste sau de basm. Naratorul continuă să stăpînească straturile edificiului epic şi prezenţa sa produce impresia de coerenţă, legitimînd fiecare nivel narativ. Istoria casei Dudescu se încheie şi asistăm la eliberarea povestirii de referinţele anterioare' prin relieful conferit personajului care va domina şi în *Istorii 4,* Gheorghe Palada. „Cărţile" celui de-al patrulea volum produc o compoziţie ce se deosebeşte de seria anterioară prin prezenţa simbolurilor şi prin frecvenţa unei tensiuni create de semnele memoriei. Personajele tind să devină martori ai memoriei, iar amintirea joacă un rol esenţial pentru motivele vîrstelor, singurătăţii, destrămărilor şi imposibilităţii de a mai comunica. „Casele" sunt invocate prin instalarea unui timp trecut; naraţiunea pare să se dezvolte sub semnul absenţelor şi nu al unor destine înfăţişate în momente definitorii. Nici Leon Pascal, riici Iana, soţia acestuia, atrasă de „marele" Palada, făcînd gestul, aparent definitiv, al părăsirii „casei", nici chiar Gheorghe Palada nu sunt destine în accepţiunea consacrată a termenului utilizat a-tunci cînd e vorba de existenţe urmărite în diverse mo-mente ale vieţii lor.

Istorii 4 anunţă, prin prezenţa unui narator lucid si neliniştit, motivele celui de-al cincilea volum. într-adevăr, *Istorii 5* (Editura Eminescu, 1986) dezvoltă temele singurătăţii şi ale destrămării raporturilor inter-umane (tragica incapacitate de a comunica) printr-un discurs care se îndepărtează de compoziţia, formele şi referenţii proprii textelor anterioare. Chiar şi numai renunţarea la structura bazată pe „cărţi"', echivalentul unor universuri prezidate de istoria unei familii sau a unor destine singulare, atrage atenţia şi avem să observăm un flux continuu al naraţiunii. „Partitura" nu mai admite întreruperi, timpul — prezenţă esenţia a si acum __stimulează conexiuni neaşteptate, interferenţe (memorie, mărturii, amintiri, siluete) şi o frenezie a „trăirilor" unui singur personaj : Gheorghe Palada, „marele" Palada, aflat la capătul unei vieţi reexaminate prin invocarea unor simboluri neliniştitoare şi suprem ameninţătoare. Impresia e de discurs agitat, bolnav, convulsionat şi cutremurat de febra unor fantasme. Umbrele celor morţi şi vocile celor care s-au găsit pentru un timp în apropierea constructorului Palada se coalizează, anunţînd sfîrşitul. Moartea şi semnele ei constituie motivul *Istoriilor 5,* carte unde Mircea Ciobanu a-tinge treapta discursului tragic prin valoarea şi calitatea analizei. Pătrunzătoare, lucidă, necruţătoare, frenetică, analiza dă naratorului o altă disponibilitate şi vocea lui intervine numai pentru a invita la fixarea unui element referenţial de găsit în finalul *Istoriilor 4.* Altfel, o singură „carte", nenumită compoziţional, ne atrage în timpul şi spaţiul unui itinerar la sfîrşitul căruia moartea e anunţată ca o eliberare.

Construit, prin urmare, ca discurs dominat de o prezenţă (Gheorghe Palada) şi apelînd la *motivul călătoriei,* aventură finală a eroului tragic, textul lui Mircea Ciobanu stabileşte de la începutul itinerarului termenul acestui periplu : neliniştea („neliniştea ceasului de faţă"), între orele unei dimineţi de ianuarie („Era cea dintîi zi de lucru a anului o mie nouă sute cincizeci şi nouă") Şi sfîrşitul zilei ; între evadarea din camera de hotel, unde rămînea Iana — fuga şi spaimele nu sunt doar

semnele renunţării, eşecului şi laşităţii bărbatului __, si

sfîrşitul, în subsolul institutului condus de Palada, unde „petrecerea" grupului de femei şi de bărbaţi devine un involuntar priveghi, precum într-un straniu şi grotesc ceremonial, naraţiunea instituie un sistem extraordinar de simboluri pe motivul esenţial (de fapt, singuruii al morţii. Nu e mai puţin adevărat că naratorul alternează durata (timpul trecut şi stările de nelinişte, de coşmar şi de vis dinaintea morţii); este „durata istorisirii despre Gheorghe Palada", controlată de narator, martor lucid şi totuşi antrenat în febra acestei zile care recreează o viaţă prin simbolurile succesive ale unei com-poziţii realizate într-un registru diferit de textele care au precedat-o. Etapele drumului prin oraş şi

spaţiul labirintic al institutului (biroul, coridoarele, întunericul scărilor ce duc spre subsolul clădirii) sunt treptele simbolice ale sfîrşitului. Retrăind evenimente situate într-un trecut istorisit şi deci păstrat în memorie (o memorie a unei realităţi reinventate), sau alunecînd spre umbrele,, spaimele şi fantasmele visului (coşmarul şi imaginile halucinante, aglomerate în vis, sporesc neliniştea şi :ne-cruţătoarea reîntoarcere la erorile tragice comise), eroul *Istoriilor* 5 sfîrşeşte condamnîndu-se.
în trecerea lui Gheorghe Palada printre amintiri,, „istoriile" readuc simbolice mărturii despre experienţele constructorului şi despre casele orgolioase ale celor care au fost. Numele stîrnesc amintirile : Costache Durau şi Aristide Cupşa, bătrînul ipsosar Nicolae Marotti, deşertăciunea unor proiecte şi a unor compromisuri, a unor ambiţii, se întîlnesc, ies în întîmpinarea lui Gheorghe Palada, urmărit şi de umbrele Familiei, de semne de recunoaştere atît de intens retrăite acum. Grigore Palada, mama Bela, fraţii Ştefan şi Oprea sunt rechemaţi pentru a spori neliniştea şi conştiinţa erorilor comise, reprezentarea unor raporturi treptat şi ineluctabil degradate. Mai presus de nume — şi ele semne ale conştiinţei neliniştite a eroului —, lumea e retrăită şi *imaginată,* e pusă *sub semnul privirii.* Lumea acestei ultime zile e percepută dureros, tragic, şi Gheorghe Palada **esta** însoţit în călătoria lui, ca într-o aventură decisivă, fi-
196
nală, de semne convertite treptat în simboluri ale existenţei şi ale prevestirilor. E, mai întîi, „geamătul zilei de lucru" ; rătăcirea sau fuga produc, proliferînd nemilos, fantasme premonitorii, ameninţătoare. Siluete de bărbaţi şi de femei ; umbre diforme, clădiri, numeroase clădiri, — obsesii ale constructorului ; umbre de bătrîni, privelişti ale singurătăţii ; fantomaticul drum cu tramvaiul, coşmarul unui drum fără oprire ; siluete de copii, copleşitoare semne ale copilăriei ultragiate ; pustiul unui capăt de linie etc. dobîndesc valoarea unor imagini intrate într-un joc tragic al destinului.
Spaţiul închis augmentează sentimentul de singurătate şi revenirea la institut aduce cu sine trecerea spre vis şi spre o irealitate populată de coşmaruri. Tot mai întinse ca timp, umbrele şi siluetele *văzute* în vis alternează cu reveniri la o realitate înceţoşată. Un alt Palada pare a fi Lazăr Sterian, arhitectul protejat de „marele" Palada. Pe măsură ce întunericul se întinde asupra clădirii şi asupra oraşului, febra, coşmarurile sporesc, asediind o conştiinţă înspăimîntată- Suprarealitatea se extinde, tulbure, agitată, şi drumul parcurs prin labirintul clădirii, drum încheiat odată cu coborîrea la sub-sol, este marcat de alte simboluri. Imagini noi se asociază : peisaje stranii, păsări, zidurile unei fortăreţe, a-mintirea soţiei şi a fiului său etc, într-un cortegiu ce culminează prin acea „adunare neliniştitoare" din subsolul clădirii. Dacă priveliştile sunt echivalenţele privirii şi traducerea lor în semne-simbol, alte reprezentări ne situează în spaţiul unor semnificaţii mai profunde. Mircea Ciobanu recreează mitul Meşterului Manole, simbol al sacrificiului şi al singurătăţii, al renunţărilor şi al purităţii, iar „martorul" acestei teme devine Miron Roşescu a cărui moarte este evocată obsedant, amplifi-cînd sentimentul culpei şi al compromisurilor lui Gheorghe Palada. Ideea că acest drum este procesul final al unei existenţe incapabile să răspundă la întrebarea — esenţială — care este sensul unei vieţi, cum trebuie ea trăită prin rosturile şi etica ziditorului de case, ni se pare elocvent susţinută.
197
Recursul la „istorii" (povestiri, basme) miraculoase sau, altele, pilduitoare, invocarea parabolelor şi miturilor privitoare la sensul existenţei (trecutul îşi reclamă motivele mitice şi semnificaţia tragicului antic), revenirea la personaje — zidari şi constructori — precum Radu Şuteanu, Vasile Togan, Dine Marchitanu (ultimul povestind cu darul premonitoriu al corului antic) sunt termenii principali ai construcţiei narative din *Istorii 5.* In cele din urmă, simbolul consacrat („acei constructori juraţi să trăiască în singurătate") al „înfăptuirilor" ne atrage atenţia asupra unui text scris cu acea grijă demnă de un prozator autentic pentru sensurile unui discurs de o rară gravitate. Gheorghe Palada se îndreaptă, în virtutea unor legi inexorabile, spre moarte, obligînd cititorul să interogheze toate semnele-simboluri asupra existenţei, asupra binelui şi asupra răului, asupra urmelor lăsate în viaţă şi asupra rosturilor unei vieţi. Ce rămîne după dispariţia unei fiinţe şi cum ţi-ai trăit viaţa ? Sunt întrebările mistuitoare puse lumii de Lev Tolstoi în *Moartea lui Ivan Ilici* sau de Dino Buzzati — într-un alt moment al literaturii — în *Deşertul Tătarilor.* Literatura are datoria să răspundă de fiecare dată, fără să ezite, şi fără să eludeze marile teme ale creaţiei.
(1987)

GLOSE LA UN ROMAN AL CONDIŢIEI UMANE

Credincios experienţelor epice anterioare, Nicolae Breban deconspiră modelele tutelare ale prozei sale : Gogol şi Dostoievski, la care am putea adăuga, cel puţin din unghiul unor sugestii provocate de personajul principal al romanului *Drumul la zid* (Cartea Românească, 1984), Canetti şi Muşi}. Ultimii pentru motivul că în structura lui Castor Ionescu, singuraticul funcţionar intrat într-o extraordinară aventură existenţială, recunoaştem un anume mod de a suporta impactul realităţii înrudit cu al celebrilor Peter Kien şi Ulrieh. Dar fidelitatea faţă de romanul rusesc — evidentă şi în ro-r^anele anterioare — este neîndoielnică, prozatorul nostru ilustrînd ipostaza romancierului neliniştit, în căutarea semnelor ascunse ale universurilor interioare. De altminteri, subintitulîndu-şi *Drumul la zid* „poem epic[4]", cred că Nicolae Breban se simţea atras de opera gogo-liană şi de acel patos al dezvăluirii fantasmelor conştiinţei. O compoziţie vastă, fluidă, cu întinse prelungiri într-un fantastic desemn al mişcărilor secrete ale unei fiinţe cutremurate de spectacolul cunoaşterii, realizează prozatorul ce-şi construieşte un narator tentat să comenteze, să contemple cu o fervoare extraordinară.

Un „poem epic" e romanul lui Nicolae Breban prin natura discursului, revărsînd prin comentariul naratorului, martor şi interpret, călăuză a cititorului chemat, la rîndul său, să urmărească avatarurile unui erou frenetic, mistuit de umbrele şi fantasmele propriei lui existenţe. De aici numeroasele corespondenţe, efervescenta căutare de echivalenţe pentru înregistrarea stărilor **trăi-**

te, o savantă organizare de neaşteptate referinţe. Mai mult, discursul aglomerează şi absoarbe toate semnele pentru cursul sinuos al aventurii interioare, printre a-cestea : enunţul parodic, lucid, exaltat chiar, nu contrazice natura proteiformă a textului, amploarea şi dispunerea straturilor care alcătuiesc o compoziţie împresurată de sunete dintre cele mai diverse (heterogerie) ale lumilor imaginate. Cum *jocul* se situează printre termenii consubstanţiali ai naraţiunii (un joc al convenţiilor, al asumării realului şi imaginarului, al visului şi al secretelor mecanisme ale conştiinţei), avem să înţelegem justificata integrare în discurs a comentariului unui *narator omniprezent,* comentator şi martor implicat al treptelor traversate de umilul şi ciudatul erou al cărţii, Poem al metamorfozelor fiinţei şi al cunoaşterii de sine, aventură supremă a confruntărilor, romanul *Drumul la zid* beneficiază de un sistem unde formulele tradiţionale ale prozei (introducere în evenimente, în istoria lor) îşi asociază exploziva declanşare a comentariului, redundant, încărcat, asediat de fluxul cuvintelor, amintindu-ne, cred nu fără temei, de imaginarele reprezentări ale lui Mihail Bulgakov din *Maestrul şi Margareta,* şi aceasta o operă a convenţiilor şi simbolurilor, plurivocă prin structură şi fabulă. Alternanţele şi interferenţele de formule narative în discurs sunt, aşadar, ale unui „poem" iar „Epilogul" are menirea să lumineze jocul unor atari convenţii.

Martor disimulat, urmînd strategiile narative ale prozei de tip clasic, insinuat în structura tramei şi comen-tînd-o adesea cu o discretă privire spre mecanismele ascunse ale faptelor, *naratorul* omniprezent îşi arogă dreptul de a însoţi — aidoma unui metacomentator — naraţiunea aflată la treapta relatării indirecte. Asemănarea cu formula narativă profesată în romanul „clasic" este evidentă, *vocea* şi *privirea* avînd a păstra convenţiile martorului chemat să depună, să observe, să gloseze, să se hazardeze în premoniţii, să anticipeze, ştiind prea bine regulile acestui joc. Cum spuneam ceva mai sus, naratorul lui Nicolae Breban explică, extinde spaţiul evenimentelor, le plasează în virtutea unei retorici

suple, disponibile ratificărilor, parantezelor digresive, unei atitudini *diegesice* care implică cititorul. Nu lipsesc întreruperile sau comentariile de acest fel : „Avem un nume şi pentru aceasta, un nume ce-l vom divulga mai tîrziu" sau „Cum spune Proust în *Albertine disparue"* ; . .acest spaţiu ireal ni s-a transmis şi nouă, în acest final de capitol ce se prelungeşte". Ar fi aici vorba de *o poetică a „participării" şi a intervenţiei naratorului-comentator-martor şi interpret totodată.* Parcurgînd paginile de jurnal ale lui Castor Ionescu, funcţionarul straniei experienţe existenţiale, comentatorul se situează în ipostaza unui diagnostician cu observaţii minuţioase („aceste pagini ar fi putut părea cuiva, unui lector imparţial, simple note făcute de un intelectual nu prea profesionalizat în eseu, pagini de jurnal aproape, jurnalul unui om nu prea activ, predispus spre melancolie, spre contemplaţie"). Iar într-o nouă paranteză, tentată de acelaşi gust pentru explicaţii şi analiză clinică, remarc justificat *redundanţa* în discursul naratorului-co-mentator : „Totul aici, toţi termenii pe care-i întrebuinţăm trebuie priviţi cu multă rezervă, de aceea şi folosim stilul redundant..."

Naratorul supraveghează sau, mai exact, veghează, simulînd şî el alături de un erou pentru care *jocul* (al convenţiilor, al visului şi al unei imaginaţii fantastice) este soluţia comunicării spre un cititor cu vocaţia implicării şi a participării, dialogînd în calitate de avertizat interlocutor al *mimesis-ului* ce alternează cu *diegesica* pătrundere spre sensul lucrurilor. Stilul acestei comunicări e adesea acela al „colaborării", al convenţiei acceptate şi asumate de cei doi parteneri („Ce au vorbit cel doi împreună, greu de ştiut"; sau vorbind despre visele eroului : „Nu le vom povesti, nu vom povesti nici măcar unul singur, pentru noi ele nu sunt la fel de importante, la fel de reale. Ne lipseşte şi acel simţ, acea ,inspirare şi mîzgă dulce' cu care un om, deci şi Castor, îşi recunoaşte şi alimentează visele, proiecţiile pe scena aceea de la ,parterul' existenţei sale tăcute, 'mucusuP acela sau firul elastie şi tenace pe care ce-boară păianjenul visător"), iar semnificaţia e de găsit
201
în atari observaţii ce depăşesc, evident, formula romanului aşa-zis de analiză. Mirajul şi jocul, convenţia şi omniprezenţa naratorului ţin de fantastica desfăşurare a „poemului" lui Nicolae Breban, unde semnificanţii discursului aparţin enunţului distinct (am vorbit despre el), simbolicei participări a naratorului insinuat în toate („pe acea scenă atotputernică"). Avem tot timpul impresia, urmărind jocul convenţiilor unui Mefisto („livresc, previzibil") metamorfozat pentru ochiul lui Castor Ionescu, unei proze descinse din fantasticul gogoliah, din acea situare în ireal proprie prozei lui Dostoievski. Investigînd, scotocind, febril, cu o agitaţie şi un neastîmpăr de erou demoniac, naratorul are mobilitatea unui personaj singular, al cărui sistem de referinţe, imprevizibil şi uluitor, nu exclude literatura; e un fel de subliniere a detaşării şi lucidităţii naratoru-lui-comentator alternând între implicare şi detaşare : „Era o sală *ca în* romanele ruseşti populiste de la sfîr-şitul secolului trecut, *ca o* înscenare vulgară a unei piese de Gorki : multă lume, multe femei, un amestec a-iuritor de naţionalităţi, triburi, limbaje, copii cinici *ca într-un* text zolist, o lume a posibilului, colorată şi previzibilă, incomodă şi caldă. . ." (s.n.). De fapt, şi avem să înţelegem în acest peisaj uman, unde poposeşte în periplul său imaginar Castor Ionescu, o *lume posibilă,* o lume ca spectacol al experienţelor cunoaşterii. Probabil de aici acest mod de a situa cenotaţiile şi referinţele (nu livreşti) ale naratorului din *Drumul la zid,* ţinînd, în fond, de sistemul mai larg şi mai ceţos al personajului cărţii (asociaţii, corespondenţe sau echivalenţe' ale aceleiaşi redundanţe: „. . .tînjea după aerul închis, pătat de fum şi strigăte, după semiobscuritatea din circiuma aceea ce-i amintea mereu de o *înscenare,* de literatură, poate de un film franţuzesc după Hugo sau Zola, din anii treizeci").

Castor Ionescu, „un singuratic fericit" s"au, relevîn-du-i condiţia — să-i spunem dostoievskiană —, funcţionarul („unul din cei mici, foarte mici"), este, încă în prima sintagmă a romanului lui Nicolae Breban, „Castor, *bunul Castor Ionescu"* (s.n.). Epitetele nu lipsesc şi
202
el este „luminosul, caldul, *candidul* Castor Ionescu" (s n.). îngăduind sau oferind, într-o variantă deschisă, să-l construim ca personaj-semn cu dimensiuni semni-ficatoare extrem de largi. Eroul lui Nicola? Breban se descoperă pe sine în ingenuitatea (candoarea) sa, avînd forţa acestei candori, care poate fi şi puritate şi umilinţă şi ipostază dostoievskiană a unei lumi (Mîşkin) ce tinde să se autocunoască prin contemplaţie; spre deosebire de eroul marelui prozator rus, Castor Ionescu („a-cest om mărunî. . . modest şi curat") deţine secretul şi forţa cunoaşterii, inventîndu-şi un joc al confruntărilor jar' *dublul* reprezintă el însuşi o experienţă — prin recluziune — a cunoaşterii. Să precizăm tot acum că „modestul, insignifiantul funcţionar" din *Drumul la zid* nu este un exemplar din familia „umiliţilor" literaturii dostoievskiene iar singurătatea pe care o alege este un mod de a verifica forţa jocului (claustrarea, oboseala), puterea fiinţei ce caută, înfrigurat, sensul raporturilor umane, al existenţei. Itinerarul (drumul la zid) este a-cela al unui Iov, despuiat de orgolii şi mistuit de dorinţa de a vedea altfel lumea, descoperind-o ş; neaban-donînd-o pînă la urmă. Simbolică reprezentare a omului, cu dualitatea fiinţei (Castor şi Pollux), cu înclinaţia spre contemplare, dar revenind la viaţă, la cotidiana ei realitate după o experienţă existenţială gravă.

Călătoria eroului „cu un traseu lung de cel puţin o noapte de drum" are menirea să simbolizeze traversarea altor întîlniri cu noi înfăţişări ale lumii, cu oameni, cu ipostaze morale sau cu destine. Localitatea din nordul ţării este locul unde experienţa naturii duale a lui Castor Ionescu se îmbogăţeşte. Impactul revelează „sfinţenia" eroului, fascinaţia exercitată asupra celorlalţi. O atracţie inextricabilă metamorfozează caractere. Acest om prin nimic deosebit produce în ceilalţi schimbări

tulburătoare (Reghina, Lazar, Ştefan, Florentina Cosma-Arnăutu, Veniamin, Adriana Grosz). Personaj-simbol, avînd în natura sa valoarea unui semnificant plural, Castor Ionescu ascunde — pentru privirea celorlalţi —• -,o forţă nevăzută" şi avem să vedem, probabil, în raporturile statuate ca urmare a unui impact ce duce la
203
convertiri miraculoase simbolul dublului vieţii/morîii, al luptei purtate în numele vieţii şi al cunoaşterii de sine. Sunt de relevat în structura duală a personajului lui Nicolae Breban semnele tutelare, provenite, cum arătam, din proza gogoliană în special. Aidoma acelui ..slujbaş oarecare" (Akaki Akakievici) din *Mantaua,* eroul romanului lui Nicolae Breban îşi ignoră, pînă la un punct, „niyelul existenţei sale" ; el are candoarea personajului lui Gogol, are candoarea şi aparenta lipsă de personalitate a aceluiaşi. Castor Ioncscu este funcţionarul care-şi trăieşte aventurile interioare, contemplîndu-şi umbra (dublul) : „prezenţa sa dublă din umbra alăturată" ; „,. . .umbra sa, cel de-al doilea Castor", dispus să declanşeze jocul şi efectele acestuia („avea încredere în renaşterea d$_e$ mîine a vitalităţii jocului şi jocurilor sale"), izolarea, lecturile, comentariile la textele sacre, claustrarea deliberată în cămăruţa ce-i dezvăluie „drumul la zid". Un ucenic vrăjitor, scăpînd din mîini jocul, dezlănţuit, este Castor Ionescu, pentru care lumea devine un spectacol („pentru că el trebuia să se joace mereu" ; „Faptul că se juca mereu, că era aproape totdeauna apt de a se juca") interpretat prin toate etapele parcurse în exerciţiile contemplaţiei (izolarea şi studiul, refugiul în cămăruţa totalei recluziuni, ieşirea din spaţiul cunoscut, aventurile imaginare din nord etc). întrebarea e dacă jocul e semnul puterii sau al slăbiciunii, al acestei duale existenţe a eroului ce traversează treptele „înstrăinării". Iată, de altminteri, cum e comunicată ideea acestor exerciţii asumate de erou : „,. . .de a reprima zvîcnetul din sins însuşi, de a-şi reprima tocmai semnele propriei sale personalităţi, de a se modera, egaliza, aplatiza, depersonaliza, exerciţii obositoare şi interminabile de înstrăinare, depersonalizare". Cum jocul este şi el o experienţă supremă în cazul marilor trăiri, el poate călăuzi spre cunoaşterea în abis, spre înţelegerea singurătăţii şi a comunicării (de aici apariţia unor personaje care-şi permit intruziunea în singurătatea eroului : Grigore, Ana, Patricia Ionescu), singurătate ce poate simboliza soluţia salvării : „Singurătatea ca mijloc de apărare, de simplă şi disperată supravieţuire".
204
Ca .maestru al jocului", ucenic al luptei pînă în zori cu îngerul, Castor Ionescu se consideră el însuşi „un maestru al jocului" iar dublul este una dintre înfăţişările acestui mecanism complicat şi suprem dificil. Cum Flo-riea este termenul antinomic în relaţia esenţială a cuplului (soţia lui Castor, mama celor două fiice, Grete şi Tina), ipostaza pozitivă şi realistă, Castor Ionescu îşi asumă cumplita şi teribila alternativă a acestei experienţe fundamentale. O altă reprezentare a lui Castor, un frate al său precum Pollux, e fascinanta căutare a lurrr'ior ascunse iar tonalitatea e a unei proze a fantasticului interior. Metamorfozele personajului sunt reprezentări ale unui atare fantastic al existenţelor cutremurate de semnele morţii şi ale vieţii, ale visului şi ale realului. Ceea ce e *dincolo* de o existenţă trăită, apar-ţînînd unui mecanism ascuns şi greu de descifrat, apare ca un motiv ce pare a ne trimite la proza lui Bulgakov. Realitate şi reprezentări fantastice, verosimil şi neverosimil sunt alternativele aceluiaşi dublu realizat prin seninul simbolic al Vieţii şi al Morţii. Scriitorul numeşte, prin comentariul naratorului, „recăderea în memorie" exerciţiul privirii şi al drumului spre zid cu efectele neaşteptate ale acestuia.

Fără a fi o proză a limbajului criptic, dimpotrivă, construindu-şi discursul în maniera prozei „clasice", cel puţin ca formulă şi ca simulare a unui anume tip narativ, romanul lui Nicolae Breban cultivă un număr de , simboluri ale sistemului de semnificaţii propus înţelegerii noastre. „Zidul" devine astfel semnul „vieţii" şi al „supravieţuirii" iar raporturile statuate : Moarte — Viaţă beneficiază şi ele de un număr flexibil de semni-ficanţi. Sunt semnificanţi ai vieţii imediat? (Ana, me-'-'icul Patricia Ionescu, Grigore) sau ai jocului fascinant, uimitor, inepuizabil, fiindcă personajul principal este, el însuşi, reprezentarea proteiformă a vieţii cu neliniştea, speranţa, tragismul, grotescul, candoarea unui *ora-oglindă. '*

Lumea văzută de Nicolae Breban este reprezentare Şi succesiune de imagini. Inaugurată sub semnul banatului (Castor Ionescu şi Vezoc, ultimul, un „filosof" al
205
platitudinii), lumea este un imens spectacol, în care tragicul, grotescul, bufonul, funambulescul (jocul) se în-tîlnesc iar sensul lucrurilor provine **dintr-un** sistem de semne al unei veritabile fabule despre

existenţă. O *lume-teatru* devine discursul epic, încărcat, exploziv, a-desea redundant, **nestingherit** de repetări, de „dezbateri" şi de comentarii. Probabil aici e de făcut o observaţie mai cu seamă. îi lipseşte, cred, lui Nicolae Bre-ban o anume supraveghere a discursului, supraaglomerat, tentat de un comentariu care, uneori, suferă prin superficialitate şi diluţie, prin exces şi prin reluarea unor locuri comune ale unor ..filosofii" (vorba unui personaj: **„Dar** astea toate sunt prostii, psihologisme").
Dar dincolo de atari reproşuri absolut posibile şi, cred, justificate (de altminteri şi romanele anterioare au produs atari rezerve ale criticii), dincolo de neglijenţe sau mici ostentaţii în vocabularul comentariului romanesc (să-l afronteze, a se efasa, se melează, epuvanta-bilă, a metriza, „să **te** împăunezi în pene", a espasa, mentonul, taciturnism etc), oricînd evitabile, supărătoare e redundanţa unui comentariu în caro naratorul, în căutare de echivalenţe analitice, psihologice, se îasă sedus de capcana unor comparaţii necontrolate şi fără argument în tensiunea discursului (iată, în altă ordine de idei, succesiunea unor epitete : „. . .făptura masivă, angulară, ironică, vitală, grosolană şi umană a lui Lazar" iar norii pot fi : „rotunzi, luminoşi, concreţi, contemporani în formele lor"). Exemplele pot fi mult, mult mai» numeroase. Dar *Drumul la zid este o cart',* este o experienţă absolut remarcabilă în proza lui Nicolae Bre-ban şi cred că după *Animale bolnave* şi *Bunavestire* este cartea unei meditaţii dintre cele mai dramatice ca tensiune a ideilor şi ca viziune romanescă asupra fiinţei.
(1985>

Geo Bogza

SCRIITORUL ŞI MIRACULOASELE SEMNE ALE LUMII

Geo Bogza, cred fără ezitare, continuă să rămînă REPORTERUL, scriitorul îndemnat de evenimente, de semnele tainice şi miraculoase ale vieţii, dispus să înregistreze, să comenteze şi să descopere mişcarea unică, supremă, absolută. Reporterul, comentator şi martor, exultînd, suferind, întrebînd patetic şi grav, înfiorat, fericit în momente care transcriu dispoziţia unei fiinţe deschise spre oameni, spre încrederea în ei, *cuie* călăuzit de mărturiile vieţii. O irepresibilă dragoste de oameni prezidează scrisul acestui poet al lucrurilor, călător frenetic şi pasionat prin *Ţările* metamorfozate într-o geografie unică, unde convulsiile geologice şi vestigiile unor vechi civilizaţii pun în lumină devenirea lumii, miracolul civilizaţiei şi al *Cuvîntului,* semn încărcat de înţelesuri şi de istorie, de experienţă omenească şi de lecţie a naturii.
într-un text liminar la volumul *Paznic de far* (1974), Geo Bogza vorbea despre natura textelor sale, confesiuni posibile, jurnal al unei conştiinţe tulburate de veghe, purtînd cu sine. avertismentele istoriei şi simptomaticele manifestări ale prezentului. Dacă ele reprezentau „o foaie de temperatură a spiritului meu", nu încape îndoială că paginile scrise de Geo Bogza, de la primele poeme la marile „cărţi" ale pămînturilor şi apelor, sunt tot un jurnal de o sinceritate tulburătoare şi totdeauna emoţionantă precum paginile reportajelor, confesiuni intermediate de fapte şi destine, de mişcarea subtilă sau, dimpotrivă, grandioasă a naturii. Retorica paginilor din

volumul *Ca să fii om întreg* (1984) nu c alta, în fond decît aceea din paginile cărţilor despre „ţările" de piatră, de foc şi de pămînt. întrebarea presupune întotdeauna, în virtutea unui program neabandonat şi argumentat cu elemente elocvente, un răspuns categoric, patetic angajat : „De ce scriu ? Ca să-i tulbur pe oameni, să le reamintesc că sînt oameni, că omenia e o realitate care poate fi simţită şi pe care se poate conta, ca pe mireasma şi substanţa pîinii, plămădită din grîul care e un dar al soarelui".
Consecvenţa lui Geo Bogza e greu de pus la îndoială şi avem să regăsim în textele ultimului volum toate motivele şi, mai cu seamă, toate semnele tutelare, efigii ale timpului, naturii, călătoriilor, expe-rienţelor, confruntărilor, spiritului, care, împreună, alcătuiesc universul lui *Geo Bogza.* Aidoma unui mare senior al literaturii, Bogza are teritorii ce-i aparţin, are semne împărtăşite nouă precum încifratele hieroglife ale culturii văzute în devenirea ei ; el cultivă, invariabil, ca un poet credincios unui discurs regenerat prin substanţa sa umană, mari teme care sunt semnele naturii, fiinţa ultragiată sau suprem înnobilată de frumuseţi inefabile, apele şi mişcarea încărcată de inepuizabile fantezii a norilor, miracolele spiritului creator, echilibrul naturii şi factorii care ameninţă devenirea armonioasă a lumii, istoria şi mărturiile ei etc.
Asemenea lui Walt Whitman, poetul atît de drag călătoriilor prin lumea cuvintelor ale lui Geo Bogza, reporterul străbate lumea şi observă miracolul „firelor de iarbă", ceea ce ar putea însemna şi sesizarea dimensiunilor cosmice, a marilor mişcări ale geologicului, dar şi infinitezimala încolţire a firului de grîu. Contemplînd lumea şi înregistrîndu-i bătăile de inimă, temperatura, zbaterile, căderile şi strălucirile, Geo Bogza rămîne un cugetător lucid şi patetic, entuziast şi îndurerat, gata să clameze sau

să şoptească, să privească uimit sau să resimtă fiorul ascuns şi tainic al vieţii. O retorică a vieţii e definitorie pentru majoritatea covîrşitoare a paginilor scrise începînd cu *Lumea petrolului* şi cu *Ţara de piatră* şi continuînd cu memorabila *Carte* a Oltului iar acum-elogiul adus valorilor culturii nu diferă de cel

I

întâlnit în pagini anterioare. Cultura antică („Ei, marii greci, aparţin celei dintîi dimineţi a lumii'), amintind că *Geo* Bogza se pronunţase altădată despre valorile Orientului, mărturia Cuvîntului scris pentru întîia oară (Scrisoarea lui Neacşu) şi *devenirea* ulterioară (motiv fundamental al prozei sale), neliniştita căutare a noi itinerarii pentru ca geografia spirituală a lumii să depună mărturie într-un recurs convertit în scrisul său într-un leit-motiv sunt complementare unei viziuni integratoare.
Poate că una dintre cele mai sugestive reveniri, în căutarea acelor *martori ai spiritului* care dau adevărata valoare a cugetului şi a meditaţiei, este invocarea *Istoriei literaturii române de la origini pînă în prezent* a lui G. Călinescu. Marea construcţie epică a scriitorului-is-toric literar devine prin instrumentele sale evocatoare o „feerie", uimitoare luminare de biografii, de „semne" (iscălitura lui Varlaam) şi de pagini care compun Literatura română în toată solemnitatea ei (fotografiile lui Minai Eminescu). De altminteri, călătoriile reporterului sunt şi acum fecunde prin *efigiile* puse în lumină ; ele sunt simbolurile unei culturi iar admiraţia sau entuziasta elogiere a unor personalităţi intră într-o organică legătură cu Istoria. Mihai Eminescu şi semnele lui Orion (vezi voi. *Orion,* 1978, cu versurile „. . .Marele Orion, / corabie legănată în Eternitate") ; paginile despre N. Iorga din *Istoria* lui G. Călinescu („capodoperă în capodoperă"), provocând entuziasmul şi chemînd, în virtutea retoricii lui Geo Bogza, superlativul, unicitatea sau evenimentul grandios şi fără termen de comparaţie ; comentariul se amplifică, alte epitete se conexează şi unităţile devin în sintaxa preferată de reporter sintagme care exprimă hiperbolic lauda lucrurilor şi fiinţelor. Echivalenţele se înmulţesc, termenii care sunt meniţi să statueze alte determinări şi conotaţii noi intră îiatr-o veritabilă competiţie, entuziasmul devine fervoare, elogiu definitiv. La fel sunt paginile despre Emil Botta, despre Al. Philippide, G. Bacovia, Tudor Arghezi (cu amintiri .personale şi cu - justificarea unor momente revolute), Ion Vinea, Mihail Sadoveanu, Urmuz (din nou,

punct de plecare pentru incursiuni într-o biografie ce aparţine istoriei literaturii), Zaharia Stancu. D. Cuclin, M. Ralea, Nichita Stănescu, Ciucurencu, Meliusz J6zsef| Marin Preda, Radu Petrescu („una dintre viorile muzicii ele cameră a literaturii române"), Tudor Vianu (atît de înrudit cu Mihail Sadoveanu în viziunea lui Geo Bogza), Taşcu Gheorghiu (admirabilă invocare a generoaselor tălmăciri ale scriitorului ce ni i-a dat pe Lam-pedusa, Rimbaud, Lautreamont sau care a tradus *Craii ie Curtea-Veche,* poemul lui Mateiu I. **Caraşiale).**
Efigiile sunt laude, mărturii şi invocări potrivit aceloraşi reguli dintr-o retorică devenită poetică a elogiului adus culturii. Poemele despre Eminescu sau despre firul de iarbă nu sunt altceva decît întemeiere a vocaţiei umaniste atît de impresionant elogiate de Geo Bogza atunci eînd se referă la spaţiul spiritual românesc. E şi aceasta una dintre posibilităţile de a comunica un mesaj patetic şi profund ca sinceritate şi emoţie despre perenitatea unor valori şi despre însemnătatea lor în contemporaneitate. Registrul discursului e, ca şi alteori, whitmanian iar eîntecul său aduce aminte de aceia al poetului american cutremurat şi el de semnele lumii. Nu surprinde astfel, în spaţiul acestor texte unde hiperbola şi căutarea frenetică a unicităţii (echivalenţă a manifestării supreme) este un procedeu consacrat, sistemul de referinţe pus în mişcare de un scriitor sensibil la toate depoziţiile Textului, Istoriei, Culturii. Natura invită şi ea la referinţe poetice (Esenin) ; imaginea unor relicve ale unui timp revolut (caterinca) trimite — prin procedeul şi efectul contrastului nu o dată utilizat de scriitor în reportaje — la Andre Malraux (mărturie, desigur, a unei lumi noi, a marilor aventuri ale spiritului) ; Bărăganul aduce nu doar miresmele inimitabile ale Cîmpiei cu miturile a-cesteia ci şi mărturia lui Odobescu sau a lui Şt. Bănu-lescu etc.
Am impresia că mai insistent şi mai obsedant decît
în textele volumelor anterioare, memoria şi excursul în memorie devin acum un semn tutelar, aidoma

celorlalte *efigii* pomenite înainte. Obsedante sunt clipe memorabile precum întîlnirea cu Al. Philippide, prima impresie pro-
210
dusă de vederea lui G. Călinescu, a lui Gib Mihăescu etc. iar fluxul memoriei, fluxul proustian al memoriei, funcţionează ca termen al acestui depozit sacru care e Textul. Un sanctuar al acestui bărbătesc elogiu al omului e textul lui Bogza în care oamenii, creaţia lor şi trecerea lor prin lume argumentează pentru afirmarea omului. Poate aşa avem să înţelegem interferenţele biografiei scriitorului cu istoria (Sinaia şi uciderea lui I. G. Duca), iar impactul cu istora redeşteaptă aceleaşi co-mentarii despre om şi despre responsabilităţile sale rămase nealterate prin timp. Să precizăm că sunt acum mai frecvente trimiterile la biografia şi la originile sale, la un *topos* care poate dezvălui ceva din destinul celui care este martorul cutremurat şi mereu emoţionat al timpului.

Exerciţiul reportajului propriu-zis e rar în acest volum şi probabil singurul text citabil în această ordine de idei este *Lampa,* naraţiune care înregistrează pulsul distinct al scrisului lui Geo Bogza : privirea reporterului surprinde ceremonialul Familiei ţărăneşti adunate în jurul unei lămpi pentru a celebra ritmul cotidian al existenţei ca într-un ceas care-şi păstrează candoarea şi &a-cralitatea. Eventual ar mai fi de numit pac:n; Io despre ţăranii din Transilvania, surprinşi în tăcerile şi gesturile lor.

Prin excelenţă cutreieratã de lirism, proza lui Geo Bogza celebrează cosmica desfăşurare a lumii (cosmici-tatea surpriză in mişcarea subtilă şi delicată a vieţii), voluptatea paşilor făcuţi pe nisipul ţărmului de mare, privirea îndreptată spre tărîmul Maramureşului. „Eram melancolic şi fericit", notează scriitorul, iar confesiunea sa este definitorie pentru stările unui erou liric pornit într-o aventură a cunoaşterii şi a re-cunoaşterii lumii. „Ca să fii om întreg" ar însemna pentru Geo Eogza, în această carte despre om şi despre căile autocunoaşterii, înţelegerea semnelor lumii : cursul apelor de munte şi geometria lor uimitoare precum fantezia norilor urmăriţi într-o superbă istorie în *Cartea Oltului* (e obsedantă imaginea norilor în proza sa), gustul imaginarului şi *descifrarea,* dacă se poate spune astfel, a semnelor **tute-**
211
îare ale lumii. Simbolurile au polisemia lor precum şi poezia lor incontestabilă. Sunt mestecenii („îngerii mei personali") şi munţii, norii şi apele de munte, firul de iarbă şi macii, cireşele smulse pomilor, marea şi cîmpia Bărăganului, bobul de g'rîu, cocorii şi rouă dimineţilor. Toate intră într-o miraculoasă aventură, în multiple conexiuni care alcătuiesc poezia lumii. Vocea poetului e cînd entuziastă, cînd duioasă, cînd gravă, cînd patetică .şi înfiorată, uimită sau alterată de umbre. E vocea inimitabilă .a lui Geo Bogza, reporterul-poet, şi avem să-i consemnăm aceste Texte, aşa cum am făcut-o de mai bine de trei decenii, de fiecare dată ştiind împreună cu domnis-sa ce valoare are mesajul cărţilor trimise spre comentatorul lor.

(1985)

.OCHIUL LĂUNTRIC" AL CREATORULUI

Istoria literară românească este unanimă atunci cînd vede în *Cartea Oltului* opera fundamentală a lui Geo Bogza. Cititorul îşi aminteşte, desigur, că această *Carte* despre aventura unică a apelor a fost scrisă în perioada 1939—1942 şi că ea apărea, în prima versiune oferită uimirii şi îneîntării sale, în 1945. Abia în 1976 această „statuie a unul rîu", cum o va numi acum scriitorul, va consemna versiunea definitivă. E vorba de un text unde conştiinţa estetică a acestui mare poet al Lumii va opera modificări de natură să edifice — în cel mai înalt înţeles al cuvântului — un veritabil monument al Cărţii şi al apelor Oltului.

Aidoma lui Saint-Exupery, de care îl apropie patetica aplecare spre miracolul lumii, spre tăcerile nopţilor şi spre temerara aventură a călătorului, Geo Bogza construieşte un univers al său şi sentimentul, grav şi profund, al rapsodului e comunicat la un moment dat într-un alt remarcabil text al său : „Nu pot privi decît dinăuntru în afară, iar pe acest drum judecata mea este influenţată de vechi amintiri, care au devenit *o parte din ochiul meu lăuntric"* (s.n. I.V.). Nu ştiu de ce, dar am impresia că scriitorul intuia condiţia şi destinul marelui poet, rapsodul şi cîntăreţul, un Homer al unei istorii, destinat sacrificiului, amintirilor şi istorisirii lumii, interpretării şi rostirii ei. Un adevărat *epos* ia naştere din ^Cărţile" lui Geo Bogza. Rostire şi comunicare spre lume, opera sa pune sub semnul ficţiunii — ca un adevărat „latifundiar al fanteziei" precum *norii* călători din *Cartea Oltului* — manifestările universului contemplat Şi *recreat* în virtutea acestei miraculoase disponibilităţi : Privirea dinlăuntru a spectacolului vieţii.

Ochiul . lăuntric al scriitorului interpretează, reţine meditează şi îşi asumă precum **un** destin- decis de forte superioare lumea. Astfel, *călătoriile* sunt nu cioar itine-rarii de reporter, deşi *condiţia reporterului* este semnul de nobleţe şi emblematica explicare a *darului privirii.* Cum această privire nu rămîne la suprafaţa lucrurilor cum toate călătoriile sunt aventuri ale spiritului spre fiinţa lăuntrică a lucrurilor şi cum reporterul descoperă — în ipostaza de povestitor şi de poet — sensurile lucrurilor, avem să înţelegem de ce Geo Bogza este creatorul, un Homer, interpret, martor, cronicar şi tălmăcitor al semnelor lumii. Cum altfel am putea reciti azi reportajele anului 1934, începînd cu *Lumea petrolului* şi eontinuînd cu *Tăbăcării ?* Şi din infernul unor spaţii închise, strangulate, scriitorul trece într-un *topos* menit să inaugureze „Ţările" sale, teritorii redescoperit-; şi re-investite cu forţa imaginaţiei, a creaţiei deci, aflîndu-se sub semnul protector al ficţiunii.

E mai întîi *Ţara de piatră* şi universul Munţilor A-puseni. Iată cum anunţă, cu o aparentă simplitate, dincolo de care aventura tragică şi suprem patetică a vieţii şi a morţii se desfăşoară, intrarea în bolgîile minelor de aur : „Am coborît pentru prima oară într-o mină de aur în ziua de 6 februarie 1935 la şase dimineaţa". începe, sub această însemnare de reporter, cartea munţilor, a frumuseţii indelebile a unei femei, a mizeriei şi a sărăciei, a respiraţiei înspăimîntate a celui intrat în subteran, a tăcerilor şi nopţilor luminate de lună, a unei naturi austere, de o gravitate unică şi inconfundabilă. Au urmat alte *cărţi* : despre pămînturile încinse ale cîm-pîei şi despre măreţia apelor, fiindcă —■ scrie Geo B»g-?a — „ . .fiecare ostrov e o lume nouă, ce atunci începe". *Ţări de piatră, de foc şi de pămînt* realizează imaginea concentrată (şi parţial reluată) a „ţărilor", pămînturilor şi apelor acestui admirabil *latifundiar* al viziunii patetice despre lume.

E vorba, desigur, la Geo Bogza de un program şi avem să-l descoperim într-o astfel de confesiune despre Natură : „Ca pentru atîtea rînduri de oameni din neamul meu, natura rămîne pentru mine - - chiar pri-

vită din cele mai înalte turnuri ale fanteziei — marea *carte a înţelepciunii* (s.n. I.V.), Obsedantă continuă să fie ideea *cărţilor* (traducerea în echivalentul cuvintelor „ă semnelor şi imaginilor lumii) precum şi aceea a ./fanteziei", condiţie implicită şi explicită a creaţiei şi creatului, a interpretării şi edificării lumilor prin intermediul Cuvîntului. Nu are, aşadar, de ce să ne surprindă elogiul pentru Whitman, şi el călător patetic şi aventurier al fanteziei, sau pentru Mihail Sadoveanu. Lecţia celui din urmă e invocată nu o dată, şi maestru necontestat al tălmăcirii semnelor naturii rămîne autorul *Ţării de dincolo de negură.* Cum se vede, sunt scriitori care se descoperă, edifică şi proclamă prin dreptul Cuvîntului „Ţări", teritorii ale naturii şi ale magiei formelor unei naturi vegetale şi minerale, ale unei *:**îmi** organice urmărite şi ascultate în tăceri absolute.

Poate că aici ar. fi să pomenim un text scris relativ tîrziu. E vorba de *Ierbar,* un neobişnuit „inventar" de plante, un repertoriu floral extrem de bogat, închipuind sau, mai exact, invitînd să ne imaginăm un Cîmp şi rezonanţa *numelor* are orizont conotativ surprinzător de bogat, fiind — mi se pare — un veritabil manuscris unde hieroglifele dau imaginea Lumii precum într-o ■Geneză, o alta şi nu mai puţin miraculoasă geneză. Scriitorul *priveşte* şi *ascultă* tainele germinaţiei, lanurile de .grîu şi de porumb ; are premoniţia unor aventuri ascunse, infinitezimale ale vieţii organice. „Ce aventură fecundă, şi pentru suflet şi pentru spirit, poate fi un lan de grîu !" exclamă patetic scriitorul, iar lanul de porumb contemplat „nu-mi va da pace pînă ce nu îmi voi exprima toată *uimirea"* (s.n. I.V.). *Uimirea* este un termen mereu invocat în comentariul reporterului ; graţie acestei atitudini, lumea este *altfel* asumată şi transformată în *cărţi* ale pămîntului şi apelor, ale ţării : „Am privit spre miazănoapte, am privit spre miazăzi, spre răsărit şi apus. De jur împrejurul meu era întreaga ţară". De aici provine, desigur, viziunea unei lumi interpretate ca univers geologic, aventură a substanţei, a **nucleelor** interioare : „Geologia a adus în mintea mea,

i fcc.mind-o şi tulburînd-o, făcînd-o să intre în *noi relaţii* cu tot ceea ce mă înconjura. . .". Proza lui Geo Bogza transgresează — cum am mai spus-o în alte texte consacrate scriitorului — imediatul, spectacolul a-parenţelor şi al faptelor neintrate în legături noi, în raporturi ascunse şi secrete, generatoare de sensuri şi de mesaje despre lume. Pasionantă, senzaţională, aventura în timp şi în straturile adînci ale pămîntului, corespondenţele propuse pentru a stabili astfel un *orizont* al proceselor interioare şi al tainelor lucrurilor dobîndesc în *Cartea Oltului* expresia cea mai înaltă. Reprezentările universului „mărunt", sunetele şi cuvintele, vocile, tăcerile Munţilor Persani, drumul parcă fără sfîrşit

spre culmile Hăşmaşului Mare al păstorilor din Voşlobeni, minerii de la Bălan, plutaşii de pe Olt, satele, vechile mărturii ale istoriei, răscolite în pămîntul de pe ţărmul rîului, sunt componentele unei construcţii polifonice, unice, absolut memorabile.
Ediţia din 1976, versiunea definitivă după spusele scriitorului, devine „statuia unui rîu", monumentul său definitiv scris de cronicarul şi creatorul aventurii trăite din primele clipe ale treptei inaugurale. E un poera despre nori şi despre miraculoasa lor aventură. Ei sunt „latifundiari ai fanteziei", scriind prin mişcarea şi formele lor istoria umanităţii, de fiecare dată nouă, uiui-toare. Homer şi semnul rapsodului se, găsesc în imediata apropiere a acestei istorii scrise de nori şi de cetăţile Transilvaniei. „în unele zile, anunţă cu solemnitate scriitorul, umbrele cetăţilor se desprind de lîngă ziduri, *asemeni unor caravele"* (s.n. LV.). Poate că alături de semnul norilor, cealaltă hieroglifă a *Cărţii Oltului* este aceea a corăbiei. Caravela e semnul iniţiatic al călătoriei şi al aventurii, iar norii devin o nouă şi în perpetuă schimbare istorie a umanităţii.
Cronicarul priveşte, tălmăceşte semnele, deseoper,ă si creează Lumea. O face în felurite chipuri. Călătorind prin banal şi scriind despre cele „O *sută şaptezeci şi cinci de minute"* de popas în Mizil, despre „Oamenii şi cărbunii Văii Jiului"- sau despre *Moartea lui Iacob Oni-sia.* Experienţele reporterului sunt înrudite cu acelea

ale lui Curzio Malaparte sau Egon Erwin Kisch, Norman Mailer sau Andre Malraux, Hemingway sau Saint-Exu-pery- Ele sunt experienţe fundamentale ale unei existenţe în stare de veghe, evenimente ale cunoaşterii şi ale miracolelor naturii:
„Eu am ţinut socoteala oricărei corăbii / Ieşită în larg pe mările lumii, / Paznic de far cu sprinceana mereu încruntată", scrie Geo Bogza, comunicînd lumii în-ipostaza niciodată uitată sau depreciată de reporter. De aici elogiul său pentru F. Brunea-Fox, de aici patetica admiraţie pentru marii bărbaţi ai culturii româneşti : G. Călinescu şi Tudor Vianu, Brâncuşi şi Ţucu-lescu, Camil Petrescu şi Tudor Arghezi, Blaga şi Minai 1 Sadoveanu, şi mai presus de aceştia, .Minai Erninescu.
Amintind texte, ne-am adus aminte cu o irepresibilă emoţie de cîteva mesaje transmise de scriitor autorului acestor file. Era în 1955 cînd scriitorul ne trimitea primul său mesaj după publicarea în *Steaua* condusă de A. E. Baconsky (numerele 9/1954 şi 1/1955) a unui studiu despre seriitorul-reporter. El venea de la Zakopane şi fotografia îl înfăţişa pe cel de atunci păstrat în admiraţia noastră. Au fost mai apoi semnele sale : plopii şi cuvintele pe file de cărţi, mesaje trimise la ziua Poetului (15 ianuarie) şi cele care însoţeau ediţia de la Mi-nerva din *Cartea Oltului* şi altele, care au urmat. Le amintim în afara oricăror înclinaţii memorialistice. Ele sunt şi acum semnele scriitorului aflat la ceasul, altor retrospective, la ora cînd s-au despărţit seara şi dimineaţa în ziua a doua a genezei.
(1988)

RESURSELE NARAŢIUNII

La apariţia volumului de „proză scurtă", intitulat, nu fără intenţii programatice. *Desant* (Cartea Românească, 1983), asalt temerar spre un teritoriu care poate deveni „capul de pod" al unei acţiuni mai vaste, cîţiva dintre autori fuseseră comentaţi de critică. Prezenţa lor în zonele poeziei şi depăşirea debutului editorial (Mircea Ne-delciu este acum autorul a patru volume: *Aventuri într-o cwie, interioară, Efectul de ecou controlat, Arneiularacn! la instinctul proprietăţii* şi romanul, apărut în acest an. *Zmeura de cîmpie* ; George Cuşnarencu a debutat cu volumul *Tratat de apărare permanentă* iar Nicolae Iliescu a publicat *Departe, pe jos. . .*) impun în mod elocvent, dincolo de comentariul binevoitor (adesea) al cronicarului pus în faţa unor cărţi care anunţă sau promit. In cazul celor mai mulţi dintre autorii prozelor din *Desant* şi, în mod cert, în acela al numelor pomenite, orice judecăţi precaute sau condsscendente sunt spulberate de valoarea textelor, de inteligenţa (ce risipă de inteli-genţă, de fantezie şi de imaginaţie în serviciul realului şi al-lumilor create!) prozatorilor. Să mai precizăm că Sorin Preda, Gheorghe Crăciun *(Acte originale / copii legalizate* aparţine unei literaturi epice atît de angajate în real îneît se poate vorbi de un. . . asalt categoric al realităţii imediate, directe, fruste, şi avem să asociem aici proza înrudită a lui Ion Iovan din volumul *Comisia specială),* Constantin Stan sunt autorii unor volume care au trezit un ecou cu totul remarcabil ca situare într-un context literar distinct. în fine, Ion Bogdan Lefter şi Mircea Cărtărescu produc proză după ce poezia lor (!) a obţinut ratificarea criticii.

Ar fi de văzut dacă experienţa şi „exerciţiile de stil", considerate într-un sens superior şi extrem de pre-

tenţios, sunt de natură să definească sau măcar să proiecteze un răspuns al unei poetici propriu-zise. De acord cu profesorul Ovid S Crohmălniceanu, amarul Prei'etei la volumul *Desant,* atracţia, extraordinară atracţii[1] exercitată de semnele diverse şi în continuă proliferare ale realului, defineşte demersul unei poetici unitare, chiar dacă prin varietatea discursului narativ scriitorii se disting şi îşi asigură individualitatea. (Nu e oare semnificativă evoluţia lui Mircea Nedelciu, voce elocvent afirmata în recentul „roman" *Zmeură de cimpie,* excurs strălucit în istorie, în memorie şi în realitatea unor des-tirte ce-şi asumă cu o luciditate absolută universul realului ?). Caracteristicile prozei din *Desant* precum şi din volumele apărute înainte şi după această culegere alcătuită, sunt sigur, pentru a valida dacă nu o „generaţie"', în mod cert o promoţie conştientă de coeziunea interioară a acţiunii convertibile în *poietica j poetica* textelor narative (să observăm o simptomatică aplecare spre „proza scurtă", însemnînd înainte de toate povestire, chiar dacă retorica nu e neapărat respectată) ţin de con-diţia însăşi a prozatorului. Recursul permanent la real (un *continuum* al interogării, abordării şi „scandalizării" realului) ; participarea directă la observarea şi recrearea unui univers în care cotidianul, banalul (caragialeanui banal, provocant, terorizant, purtînd măşti menite să disimuleze) demistifică, sancţionează şi afirmă contagios actualitatea. Deconspirarea poieticii şi a poeticii textelor, alegerea unei soluţii narative directe (preferinţa pentru persoana a doua în relatare), sistemul de referinţe extrem de bogat, de imprevizibil şi de inepuizabil (livrescul, parodia şi efectele parodierii), încrederea în efectul de autenticitate, ca să-î numesc astfel, sunt aspecte definitorii. Şi altele se schiţează şi vin să confirme un act artistic defel întîmplător.

Impactul realului pare a fi neaşteptat ca rezultat şi ca reacţie iar mecanismul surprinderii / perceperii realului este şi el plin de neprevăzut. O anume libertate şi dezinvoltură, un timbru aparte se întîlnesc în „spaţiul

de aşteptare" unde se constituie reprezentarea unor iumi posibile. Nu agresiv, dar fără conformisme, nu violent, dar desacralizînd, prozatorii au în prezentul de cea mai diversă extracţie corectivul reprezentărilor. Impresia de autenticitate şi jocul anticalofil (ideea de joc este esenţială pentru poetica acestui grup de scriitori tineri !) caută în permanenţă noi sisteme de referinţe în **iumeâ** realului / cotidianului. Obiectele şi trimiterile, simulând im joc precis dirijat al contactului cu fapteie, se ordo-nează într-un discurs aparent dezordonat (titluri, mecanismul colajului şi al .„scenariilor" atent controlate, plăcerea privirii şi a observaţiei directe, nedisimilate **etc).** Programatic, Mircea Nedelciu procedează prin ostentativa invocare a realului pus să depună mărturie, ca în *Amendament **la** instinctul proprietăţii,* unde un text precum *Povestirea eludată* apare ca un exerciţiu deschis în ■serviciul realului, interpretat, regizat. La fel se petrec lucrurile în volumul de „povestiri" *Departe, pe jos. . ,* al lui Nicolae Iliescu („Eu, care **sînt** şi «eu»~l narator, mă numesc Nicolae Iliescu, sînt fiul lui Ene şi al Sandei, sînt bucureştean, sînt nerod (aici trebuie să-i fac şi eu o bucurie mamei mele care probabil citeşte în acest moment ceea ce am scris eu) şi mă simt un bărbat **implicat** în istorie"), în *Tratat de apărare permanentă,* volumul de „proză scurtă" al lui George Cuşnarencu („Mulţumesc realităţii înconjurătoare"). Alternanţa de joc, de spectacol cu măşti (simularea autenticităţii, a faptului certificat şi confirmat) şi de transcriere a realităţii fruste sunt şi ale reportajului literar. Nu altfel se procedează în reportajul modern, numai că aici, la prozatorii din *Desant* şi din volumele pomenite, convenţia subliniază polemic adeziunea la o realitate ce n-are de ce fi eludată sau trucată. Inserţia realului presupune şi o lucidă înţelegere a mecanismului pus în mişcare, o detaşare ironică, aluzivă, subtextuală, prin intermediul căreia perceperea realului devine o stare distinctă de sensibilitate („Dar realitatea e vastă şi imprevizibilă, aşa că mă supun ei, fără condiţii" — George Cuşnarencu, *Incursiune in liveda cu meri).* Să nu uităm că această **apetenţă** «

realului, spiritul deschis şi defel înfricoşat în faţa aspectelor unui *azi* (neconvenţional) convertibil în semne ale lumilor posibile, nu e un act de supunere ; dimpotrivă, percepţia acută a realităţii determină o stare aparte, amestec de nonconformism, de înclinaţie polemică şi de neiertătoare privire pentru poncifele şi . clişeele reprezentărilor previzibile, contrafăcute. Sarcasmul şi ironia se conjugă în predilecţia pentru recursul la agenţii pa-rodianţi ai discursului narativ. Ei des-compun şi recompun în afara oricărei rigidităţi „realiste".

în ciuda unei construcţii influenţate de discursul suprarealist, de ruperile (voite) ale fluenţei şi ale logicii interioare a enunţurilor, prozele profesează un joc al imaginarului în ctombinaţie cu

trimiterile directe la real. Efectul este cel scontat şi cunoscut şi avem să observăm adeziunea la o organizare a discursului înrudită cu aceea a prozei lui Mircea Horia Simionescu sau a lui Radu Cosaşu (ultimul ilustrează efectul produs de combinaţiile realului cu imaginarul, cu artificiile perfect regizate ale simulării unui anume tip de proză). Plăcerea de a privi şi de a declanşa (dezlănţui) un ciirs neaşteptat de corespondenţe se întîlneşte cu scene de .„eine-verite", de „verism" ce nu ezită în faţa unor situaţii demistificatoare. Soluţiile sunt dintre cele mai diverse şi nu surprinde prezenţa în antologie a unei proze provocate parcă de viziunile halucinatorii ale expresionismului (o excelentă nuvelă este ***Vis** cu lup* a lui Ion Lăcustă), în contrast cu violenta, brutala chiar, observaţie a realului ce depune mărturie în *Păianjeni de pă-mint* a lui Mircea Cărtărescu („La peste doi ani după noaptea ploioasă de aprilie în care îşi descoperise laşitatea, noaptea tîrziu, după întîlnirea cu Taica, Mircea avea să înceapă această povestire"). Starea dominantă, provenind din preeminenţa indiscutabilă a actualităţii (realităţii), este luciditatea şi supravegherea unor posibile derogări de la adevărul universului investigat, trăit, verificat.
Să spunem tot acum că prozatorii cultivă biografii semnificative ca mentalitate, atitudini, reacţii, asumare a vieţii şi a proceselor acesteia. *Biografemele,* cum le
221
vor numi (vezi proza lui Constantin Stan), sunt o virtuală tipologie a unei lumi privite acut şi dramatic şi atunci cînd zîmbetul sau masca prezidează, cînd vocea pare a fi a clovnului, a jocului iscat de farsă, de carna-valesca desfăşurare a „scenelor" (Nicolae Iliescu, *Departe, pe jos. . .*). Cel mai semnificativ text este — şi avem să găsim aici confirmarea unor experienţe metamorfozate într-o construcţie narativă mult mai pretenţioasă ca ordine epică, timp şi spaţiu, viziunea ordonatoare şi alternanţe ale vocilor naratorilor — romanul „împotriva memoriei" al lui Mircea Nedelciu, *Zmeura de cîmpie* (Editura Militară, 1984). Roman al memoriei, al obsedantei ei rechemări, textul proiectează destine dar şi o poetică de o transparenţă eu atît mai pretenţioasă şi mai dificilă. Ca şi la ceilalţi confraţi de „generaţie", Mircea Nedelciu scrie urmînd unei familii literare care include şi pasionaţi ai stilului artistic (Fănuş Neagu, N. Velea) şi prozatori ai compoziţiilor vaste precum Marin Preda, Dumitru Radu Popescu, Nieoîr.,> Brcban etc în fine, scriitorul se poate revendica de la prozatori fantazişti precum Mircea Horia Simioneseu sau de la lucide spirite precum Radu Petrescu, Radu Cosaşii. Realismul este violent afirmat iar dominanta narativă e, fără îndoială, aceea a *pliirilingvismulni,* concept bahtian curprinzător, numind dimensiunile interioare ale eposului şi, în special, ale romanului, structură proteică„ deschidă; cu imense disponibilităţi de absorbţie. într-adevăr. *Zmeura de cîmpie* depăşeşte faza demonstraţiei cu orice preţ, ostentativ sau nu, realizînd dominanta creaţiei alcătuite din multiple voci, tipuri de discurs (parodic, regizat de amintiri, de Logos sau de semnele cotidianului, semne revărsate şi prezente în ipostaze grave sau clovneşti, de farsă, de hohot de rîs sau de plîns înăbuşit, de momente hilare sau groteşti şi de dureroase reprezentări ale fiinţei),
Plurilingvismul, însemnînd şi o funciară heteroge-ni'ate a structurilor, e prezent şi la ceilalţi auiori de volume, în jocul măştilor şi al caracterelor, în inserţia de elemente evident autobiografice, demonstrativ comunicate (e tot o convenţie, ţinînd de acelaşi joc grav al
222
privirii prozatorului iniţiat). Impresia de autenticitate se conjugă cu deconspirarea unei *poietici* ce tinde să devină apoi o *poetică* a acestui gen de proză alarmantă pentru stările comune, pentru comoditatea lecturilor previzibile. In atari elemente autobiografice (Nicolae Iliescu, Mircea Nedelciu etc.) regăsim acelaşi patos al realului, al apelului la sursele realităţii. Autobiografiile se înrudesc, asemănările sunt şi ele simptomatice, relevînd gusturi şi lecturi identice, aprehensiuni asemănătoare, o categorică respingere a compromisurilor, a micilor şi inavuabilelor strategii.
Poetica deschisă, declarată, invocarea constantă a actului narativ, utilizarea persoanei întîi sau, frecvent, a persoanei a doua, ca o invitaţie la un dialog din cînd în cînd întrerupt, prezenţa jocului alcătuirii, dezvăluirea mecanismului interior al naraţiunii, ce este mai adesea povestirea ca atitudine şi stare existenţială, sunt de reţinut. Nu e de mirare că scriitorii propun scenarii „regizorale", recurg la colaj şi la un montaj de un efect scontat. Se construieşte, cum s-ar spune, „la vedere[1]', ca într-o demonstraţie de laborator (Sorin Preda, *întîl-nirea).* Asistăm adesea la elaborarea textului în text„ prin intervenţii ale naratorului, uşor amuzat, dezinvolt, fnrrrîîar în mod ostentativ, voind parcă s# dernistifics poietica operei (Nicolae Iliescu în *Departe pe jos,* din volumul *Desant* : „Ploua al dracului de tare, aşa începe povestea cu plecarea lui Cornel din cazarmă, iar st> scriu aici şi mă gîndesc la filmul *Harakiri* şi la procedeul inserţiei, al introducerii unei povestiri în povestire. . ."). Un discurs

asociativ, care-si revendică treptat noi referinţe (livreşti, culturale etc), aminteşte Je Ray-mond Queneau, de Urmuz, de Celine, de gustul pentru exerciţiul amplu, inepuizabil al naraţiunii. Asistăm cîte-odată la spectacolul organizării prozei (Gheorghe Crăciun, *Temă la alegere),* la aglomerarea şi la dezvoltarea[1] unei .formule într-o deplină libertate de mişcare, într-o evidentă dorinţă de a demonstra, de a atrage atenţia şi de a angaja cititorul într-un spaţiu de aşteptare unde se

recreează textul şi semnificaţiile acestuia. Un i narator omniprezent şi omniscient participă la acest spectacoi al unui *joc* autentic, care este însăşi povestirea, *căci ru» durile diferite de a povesti nu sunt altceva decît moduri* ale cuvântului. Cum plăcerea de a povesti nu e deloc anulată sau atrofiată, prozatorii, autori de proze scurte şi de povestiri (!), cultivă spectacolul relatării, al prezenţei şi al ipostazelor naratorului. Niciodată blazat, povestitorul are humor, luciditate, gravitate, mobilitate (modificarea măştilor şi trecerea de la o „scenă" la alta etc). Inteligenţa provoacă, stimulează, alarmează, produce treceri numeroase de la un registru la altul, simulează parodiind, cheamă diverşi adjuvanţi ai memoriei, declanşează gustul pentru un curs decameronic de întîmplări, cu sau fără haz, deschide curs unor digresiuni şi unor comentarii care devin centrul întregului text.

înzestraţi cu un cert gust pentru humor (un humor al inteligenţei care nu se cruţă), avînd o imensă aplecare spre deriziune, spre caricatural şi spre parodic ; su-punînd agenţilor corozivi ai parodicului toate automa-tismele şi clişeele (compromise) ale naraţiunii, tinerii prozatori din *Desant* cultivă un vast sistem de referinţe în sprijinul cestei viziuni epice. Cuvîntul, asociaţiile neaşteptate de cuvinte, alternanţele, parafrazarea unor titluri, formule, enunţuri etc. sunt de întîlnit sub semnul carnavalescului, spectacol enorm al privirii inteligente şi lucide (Mircea Nedelciu în *Zmeura de cimpie ;* „. . . daca totuşi facem loc indignării şi admiraţiei, de ce am ezita să facem loc şi *ironiei, burlescului,* tuturor celorlalte sentimente care pot apărea în timpul descrierii ? ş.a.). Nici o modalitate nu scapă de aceste examene ale zîm-betului şi ale parodicului : basmul parodic, povestea, naraţiunea de tip obiectivat, naraţiunea la persoana întîi se deschid acestei poetici stenice a privirii neobosite şi mereu fascinate de real.

Autorii înscrişi în sumarul antologiei apărute în 1983 la Cartea Românească aparţin unei promoţii. Gusturile sunt cam aceleaşi şi ei sunt gata să invoce cam aceiaşi scriitori, nu o dată chemaţi să întregească discursul na-

rativ prin extinderea semnificaţiilor propuse cititorului. Citesc cam aceiaşi prozatori, apelează, în formula colajului şi a bibliografiilor (vezi Mircea Horia Simionescu), la opere adoptate programatic, văd şi admiră cam ace-= leaş] filme şi aceiaşi regizori, simulează erudiţia prin polemice respingeri ale fastidiosului, ale retoricii' şi elu-ciăni realului, în jocul lor epic înregistrăm cu satisfacţie o poetică deschisă realului şi semnelor nefalsificate ale vieţii. E premisa experienţelor narative fecunde.

(1984)

15-j-c 364

I

Bedros Horasangian

UNIVERSUL NOSTRU, CEL DE TOATE ZILLELEE...

Fără complexe, dezinvolt (sau părînd astfel), eliberat de constrîngeri, ducînd cu el un sistem de referenţi externi, în cadrul căruia lecturile şi trimiterile aparent livreşti sunt numeroase şi adesea explozive, *naratorul* din proza lui Bedros Horasangian *(Curcubeul de la miezul nopţii,* Ed. Albatros, 1984) ilustrează aproape toate ipostazele demne de luat în considerare ale unui protagonist ingenios şi ne-temperat. Apelînd la relatarea la persoana întîi sau cultivînd discursul prezidat de rigorile *mimesis-ului* (oralitatea îi dă enunţului un accent ce trimite, inevitabil, la I. L. Caragiale şi la efectele „monologului" provocat la unul sau la altul dintre eroii schiţelor şi momentelor), producînd proze unde obiectivarea relatării favorizează schiţa unor portrete-destine şi, în fine, trecînd spre utilizarea persoanei a doua, ne aflăm în spaţiul unei naraţiuni inteligente, scrise cu siguranţă şi talent, cu un dar evident al observaţiei realiste. Debitul e năvalnic, discursul se organizează sigur, dînd impresia de rostire spontană, argumentele naratorului sunt fervoarea, imaginaţia prodigioasă şi inventivă,, retorica liberă, asociativă. Astfel e povestirea inaugurală a volumului *O dimineaţă crăpată şi tăiată jelii la Macondo,* unde referenţii literari (Gabriel Garcia Mâr-quez, Macondo,

Erendira) produc spaţiul necesar pentru o demonstraţie despre spiritul elementar şi obtuz, despre agresivitatea reacţiilor gregare iar unghiul naratorului este evident din atari „intervenţii' : „Alţii ar putea să spună că sînt retoric şi că puterea cuvintelor nu mai e de nici un folos".
Scriitorul crede, de fapt, în cuvînt, nu in magia cu-vîntului, ci în capacitatea acestuia de a denunţa sau de a afirma fără echivoc. Şi căutînd un răspuns în lecţia şi sugestia prozei lui Mârquez, dar mai cu seamă în natura fenomenelor observate şi diagnosticate pe temeiul unei foarte minuţioase examinări (etiologia unor reacţii şi raporturi umane e făcută de un prozator experimentat, deşi înţelegem din prezentarea elogioasă făcută de Miha'i Sin că ne aflăm în prezenţa unui debut editorial), scriitorul va spune parcă pentru toate celelalte texte din seria povestirilor (nuvelelor), schiţelor sale : „Parcă ar lî un răspuns acolo". Textele lui Bedros Horasangian aparţin povestirii care oscilează, tinzînd spre compoziţia nuvelistică sau spre montajul şi decupajul secvenţial al schiţelor. O „proză scurtă" ieşită dintr-un mecanism combinatoriu şi dintr-o necesară heterogenitate se seri.: (vezi trecerea spre obiectivare în formele discursului din *Pepenele verde)* pentru a ilustra un narator ce se simte mai bine într-un comentariu liber, neastâmpărat, stîrnit de inteligenţa unei priviri avide de realitate şi de referenţii acesteia. De aici multiple şi neaşteptate corespondenţe (obiecte, fiinţe, inventar heteroclit de lucruri, peisaj urban sau un neliniştit sentiment al naturii), smulgerea imaginilor previzibile din sistemul de relaţii comun pentru a-l zgudui prin diverse şi incomode comentarii. Ele dau naratorului dreptul de a interveni, de a provoca reprezentările posibile ale cititorului şi de a le îndrepta spre un alt mod de a vedea şi percepe. Tra-versînd cîmpia : „Ca ş-o admiri îţi trebuie răbdare şi sensibilitate, să ai un nume ca Anton Pavlovici sau norocul să te naşti în Balta Brăilei". Exclamaţia alternează cu desemnul portretistic propriu unei nuvele *(Soldatid cu innbrelă roşie),* cu exerciţii nuvelistice (psihologia personajului) ca în *„Rondo briliant"'* sau în *Mălina,* un fel de „copii după natură", dacă acceptăm — prin sugestie doar — soluţia unei proze care fixează un destin (vezi şi *Duminica de octombrie a unui nou deceniu).*
Dincolo de conotaţia titlurilor sau de elementul intenţional, adesea evident sau chiar ostentativ (ca în+r-o declaraţie convertibilă în program narativ. . .), j^rcum

în *Dramă fără un subiect anume prelucrînd realul şi imaginaţia într-un fericit chip creator,* prozatorul produce, în spiritul unui realism direct, acut, *mişcînd,* dacă se poate spune aşa, imaginile, inversînd, provocînd reprezentările, obligîndu-le să realcătuiască un microcosm cu toate sunetele şi „vocile" iui, chiar si banale, anodine, neînsemnate (în' aparenţă) : „S-a trezit speriat. S-a pipăit. Nimic. / 'Am visat. . .' A băut un pahar cu apă. Nimic nu era important. Bazaconii : a încercat saşi aducă aminte şi alte detalii. A băut un pahar cu lapte. Fierbinte. Temistocle, **dinele** unui vecin, gestionar la Bucur Obor, călcat de un tramvai. V-am spus să nu-l mai lăsaţi singur pe străzi. . .". Discursul, meditaţie sau contemplare a realului, succesiune sau juxtapunere a
unor segmente sunt termenu unei priviri avide de semne şi de semnificanţii cei mai palpabili ai realului. în ciclul *Viaţa în marile oraşe,* formula aglomerării şi sprijinirii tuturor reprezentărilor prin inventarul aparent haotic al obiectelor, sunetelor, cuvintelor etc. dă impresia de comentariu narativ care oferă cititorului ipoteze pentru propriile sale referinţe. O proză **mult** mai direct legată de structurile obiectivate -— o nuvelă aproape — este *Lanţurile,* întemeiată pe desfăşurarea tramei şi pe natura evenimentului-surpriză.
Bedros Horasangian cultivă naraţiunea lucidă, controlată şi, prin urmare, instalează varianta naratorului-interpret şi comentator, dispus să anexeze întreaga recuzită a naraţiunii, animate de un protagonist deschis referenţilor, corespondenţelor, disimulmd şi protejînd astfel o sensibilitate ce se traduce mai degrabă prin parodie şi simulare, prin masca unui clovn inspirat şi locvace î" „Chiar îmi place să rîd. Gesturile spectaculoase mă lasă indiferent ca şi vorbele prea umflate". Naratorul **lui** Bedros Horasangian cultivă- realul în numele unui crez defel comod pentru spiritul comun şi pentru mediocritatea drapată în faldurile cuvintelor-clişeu, ale ponci-felor gîndirii fals articulate şi paralizate de prostie. *Jocul* adoptat de naratorul din aceste proze nu are crispări ; nu lipsesc humorul şi hazul, ironia fină şi acidulată, spiritul lucid şi' o gravitate apărată prin mască de

reacţiile emoţionale care ar putea deconspira. Urînd mediocritatea, prostul gust, fraza torturată de clişee, singurătatea şi tristeţea unei existenţe anodine, scriitorul află antidotul în jocul liber al comentariului şi al oscilaţiilor celor mai neaşteptate. „N-am vocaţia singurătăţii şi a eroicului. îmi e

teamă — scrie naratorul în ipostaza unui erou ce se confesează — de zidurile pustii şi de cîntăreţii cu voci prea ample". Alternînd consemnarea şi înregistrarea impresiilor, a percepţiilor sensibile la cele mai neînsemnate înfăţişări ale vieţii, decupînd într-un montaj, ce vine din I. L. Caragiale, mişcarea cotidianului, a universului **„mic"** *(Sprehăn zi doici ?),* acest prozator foarte talentat are gustul realului, al străzii, al sunetelor ei, al crîmpeielor de conversaţii, înso-ţindu-şi virtualii eroi în staţiile de autobuze, în tramvai, în magazine, pe străzile unor oraşe, în spectacolul banal al existenţei de toate zilele. O spune el însuşi în aceeaşi proză : „Ca şi naratorul omniscient şi omniprezent — vorbă să fie, nu poate să facă el chiar atîtea cîte se povestesc. . ." Bufon şi livresc, cutreierînd mici oraşe şi observînd o lume *(Tujur lamur tujur),* înregis-trînd obiecte disparate, piese de mobilier, recuzită *kitsch,* prozatorul îşi face rolul său, neuitînd să intervină printr-un comentariu provocat de plăcerea jocului : „îi e rău. Nu e vorba de text nici de personaj, na-ratologie : mult mai simplu : un om". Avem să înţelegem că un strat de sensibilitate şi de gravitate stă sub protecţia acestui joc de măşti al unui narator ce e, de fapt, angajat în universul cutreierat şi re-descoperit în naraţiuni. Procedeul îl află la scriitori precum Mircea Nedelciu, Nicolae Iliescu, George Cuşnarencu sau Gheor-ghe Crăciun. în fond, însă, nu e vorba de un procedeu ci de o angajată abordare a realului şi de posibilitatea de a provoca o stare de sensibilitate, o stare de spirit şi un mod de a re-vedea lumea ca o asumare a ei. directă, chiar polemică uneori.

Siluetele care populează prozele scriitorului sunt dispuse să-şi asculte tăcerile, să-şi reexamineze demersurile (eşecuri sau mici izbînzi, sociale, domestice, sentimentale etc), să parcurgă orele zilei, revenind în apar-

tamentele blocurilor, unde singurătatea sau dialogurile conjugale sunt termeni comuni. Fiinţele contemplate sunt oameni obişnuiţi, ingineri, funcţionari, femei la vîrste diferite. Cînd urîtul sau singurătatea invadează, cînd comentariul reaminteşte temele literaturii. . . sartriene, pentru a păstra registrul narativ *(Cal singur pe autostradă),* scriitorul nu uită să extindă zonele investigate. Atunci personajele sale vizitează într-o zi liberă un muzeu ; caută soluţii pentru o singurătate **„de pînă-n** zori", se supun introspecţiei *(Cubul rubicj,* încearcă surprinzătoare desprinderi de condiţia lor. Scriitorul rămîne acelaşi comentator pentru care lecturile, referentul livresc în special, prodigioasele alăturări de nume, impresii etc. sunt un instrument al investigării şi al cunoaşterii investite în discursul epic. De la Gabriel Garcia Mârquez la Faulkner şi la ţinutul acestuia ; de la Borges. Blaga, Flaubert, Stendhal la Canetti şi la Saroyan, de la automobilul în pană lîngă fereastra Uimei şi pînă la lecturile ei din nuvelele lui Diirrenmatt sau de la eroul lui Thomas Mann din *Moartea la Veneţia* la Debussy şi Massenet ne aflăm într-un spectacol jucat al Naratorului. Bedros Horasangian preferă o soluţie narativă nu fără antecedente dintre cele mai elocvente. E vorba, mai întîi, de I. L. Caragiale şi de performanţa schiţei cara-gialeene, unde *rnontajul* şi *decupajtd unor secvenţe* rea-lizează scenariul, trama, ritmul şi multitudinea de co-notaţii. Pluralitatea şi polivalenţa, natura proteiformă şi disponibilităţile pentru scrutarea şi interpretarea realităţii într-o viziune de un realism dinamic, pătrunzător sunt servite de acest tip de enunţ. Proze precum *Ascul-tîndu-l pe Nathan Milstein între Zimnicea şi Alexandria, Dor de umbră, Punctul de rouă, Mormântul Caeciliei Me-tella, Galaxia Marconi, Lady Jane, Secvenţe despre starea prozei* cultivă decupajul şi montajul de un efect adesea remarcabil, provocînd, creînd *altfel* spaţiul epic şi sugerînd destine, raporturi umane, într-un cuvînt viaţa. Impresia de verism, de decupaj „din viaţă" nu disimulează altitudinea unei proze autentice şi devotate realismului, reflecţiei despre viaţă.

(1985)

HETEROGENITATEA ROMANULUI

Teoreticianul formelor (speciilor) literare acceptă azi ideea că romanul produce cele mai numeroase dificultăţi atunci cînd apar tentativele şi tentaţiile, ca să spunem astfel, de a formula una sau mai multe definiţii. Diversitatea este un loc eomun, iar caracterul proteiform al discursului respinge, în general, funcţionalitatea unor taxinomii oricît de riguros ar fi ele articulate şi formulate. Structură aleatorie, absorbantă (în planul' enunţului / enunţurilor, conceptul bahtian de „plurilingvism" poate fi, cred, tradus prin disponibilitatea romanului de a absorbi toate tipurile de enunţ verbal dar şi toate formele şi manifestările unei lumi ce se comunică prin semne nonverbale), deschisă dialecticii istoriei, realului, raporturilor umane, celor mai neaşteptate manifestări ale existenţei, romanul poate fi examinat prin

experienţa fiecărui text în parte.
Evident, atari aserţiuni sunt de găsit în orice text inspirat de poetica romanului precum şi de „gramatica[lt] acestuia, aşa cum avem s-o descoperim în studiile de naratologie. De altminteri, Bedros Horasangian face a-pel la judecăţile cele mai autorizate ale poeticii formelor narative în stratul meta-textual al „romanului" *Sala de aşteptare* (Cartea Românească, 1987). Cititorul are să observe reţinerea autorului acestor însemnări a-tunci cînd scrie „roman" şi motivul trebuie căutat în prezenţa sau absenţa (parţială) a resurselor pentru „respiraţia" romanului, pentru condiţia pe care o proclamă poetica genului : coerenţa şi ordonarea straturilor, vocilor; formelor de discurs, nu în sensul unei perfecte
231
articulări, ci **în** acela al proiectării unei viziuni ordonatoare asupra *întregului,* fiindcă, am să cred în continuare, dincolo de heterogenitatea structurii şi tipurilor de discurs, romanul impune un suflu, un proiect ordonator de natură să protejeze compoziţia.
Cele 621 de pagini care compun *Sala de aşteptare* o-feră cititorului un spectacol realmente impresionant ca diversitate de soluţii (tehnici) ale discursului, pagini admirabile prin polisemia enunţurilor, prin forţa lor de sugestie şi de evocare, prin darul incontestabil al pro-zatorului de a produce atmosferă, de a desena în linii foarte sigure şi extrem de lapidare un portret, un decor încărcat cu multiple şi fericite conotaţii pentru crearea unui timp, a unui mediu, şi, din nou, a unei atmosfere. Nu sunt, însă, puţine nici paginile fatal parazitare prin redundanţa amănuntelor, prin insistenţa asupra unor stări epuizate în planul analizei şi al comentariului naratorului /naratorilor. Dar dincolo de unele inegalităţi (îl putem, oare, obliga pe romancier să renunţe şi să **sacrifice** pagini, episoade, detalii, observaţii socotite semnificative şi importante pentru substanţa textului narativ ?), *Sala de aşteptare* reconfirmă un prozator inteligent, un observator exersat şi fin, pătrunzător, şi un narator dispus să exerseze ipotezele (teoretice şi chiar savante !) ale naratologiei în problema **naratorului** auctorial, protagonist, autor, alternativă a naratorului etc.
Din nou, ca şi în cazul volumelor de pînă acum, sunt evidente şi nu mai puţin elocvente : mobilitatea observaţiei, surprinderea acută a semnelor realului (metonimii ale discursului epic), inteligenţa referinţelor şi orizontul referenţial uluitor, pasionant şi incitant al discursului transtextual şi metatextual (înţelegem termenii, ca şi „naratorul'* B. H., în accepţiunea lui Gerard Ge-nette). Sunt în recenta carte a lui Bedros Horasangian fragmente de text prezidat de vocaţia certă a *diegesis*-**ului** şi recunoaştem pasaje de roman chiar şi în cea mai clasică accepţiune a discursului romanesc. Romanul debutează, de altfel, într-o versiune cunoscută : **„Era** începutul de an 1953. . ." ; trecem privirea asupra unui
232
interior („Lumina cădea pieziş pe covorul cu marginea uşor boţită") şi fraza continuă sub semnul obiectivării pentru ca apoi să fie pronunţat numele unuia dintre protagonişti (Paul Petroviceseu). De aici, însă, discursul readoptă soluţiile (tehnicile) **întîlnite** în cărţile anteri-oare ale prozatorului. Naratorul îşi începe cavalcada e-nunţurilor sincopate, fracturate şi fragmentate, iar varianta cea mai frecvent utilizată este aceea a *colajului* întemeiat pe *aglomerarea şi invazia cuvintelor-obiect, cuvintelor-spectacol şi cuvintelor cu valoare de semn deschis unui larg spaţiu contextual.*
Nu lipsesc paginile unde naratorul auctorial se supune poeticii persoanei **întîi** ; vocea investighează, analizează (Lucian Minea, personajul principal care regizează si invocă mărturia celorlalte „texte" şi voci nara-toriale), inserează, din perspectiva transtextuaiităţii şi a paratextualităţii. *pagini de jurnal, scrisori, documente de arhivă* transcrise pentru uzul naratorului principal (Paul Petrovicescu şi scrisorile acestuia către Lucian, scrisori adesea însoţite de copia unor documente cu rezonanţă istorică certă) şi sunt numeroase întreruperile unor planuri ale discursului. Cel mai extins plan este cel consacrat „călătoriilor" lui Lucian, traduse în discurs **analitic,** introspectiv, în pseudo-fragmente de jurnal personal, în marturirisiri transpuse în vocea auctorială a naratorului (deambulînd prin Bucureşti în căutarea unor discuri, personajul fiind un meloman şi

trimiţînd, ca sugestie, la pasiunea pentru muzică a lui Anton Holban în sensul referinţelor intertextuale, extrem de numeroase şi de interesante pînă la un punct doar). Trimiterile de la un plan la celălalt sunt aparent derutante prin caracterul lor brusc, aproape suspendat, eliptic, şi inserţia jurnalului unei tinere femei (1914—1918 şi pasaje răzleţe din perioada de după 1918 şi de după 1944), ca şi aceea a documentelor (cu privire la Unirea din 1918 în special), amplifică impresia de heterogenitate din care rezultă, însă, posibila reprezentare a unor decenii de istorie românească, destinul unor clase şi categorii sociale, reflexul acestui destin în existenţa şi în biografia unor fiinţe intrate în mecanismele istoriei.
233
Este prezent, pe unele etape ale naraţiunii, stilul indirect liber, atît de apt surprinderii şi transcrierii pluralităţii de voci şi de repezentări ale realului (o realitate imediată transgresată prin soluţia, adesea ingenioasă şi sugestivă, a colajului şi aglomerării de elemente-semne ale realului). Cursul principal al textului lui Be-dros Horasangian este acela al itinerarului (amplificat şi extins dincolo de spaţiul Bucureştilor) lui Lucian, „un fel de cercetător documentarist", pus şi în situaţii dificile (anchetat şi interogat în circumstanţe mai puţin clare, aflîndu-se în excursie în zona frontierei) sau observat în aventurile sale interioare, inclusiv în raporturile sale sentimentale.
Recunoscînd sursa pentru o atare lectură a textului lui B. H., şi anume Gerard Genette, discursul narativ din *Sala de aşteptare* ţine parcă de formula / tehnica *palimpsest-ului,* iar „scriitura" iese la iveală nu fără unele dificultăţi, punînd în lumină destinul lui Lucian Minea, destin însingurat, neliniştit, minat de îndoieli („aştepta mereu o schimbare"), paralizat în iniţiativele sale, intelectual fin, pasionat meloman şi cititor avertizat, ţinînd de o lume pe cale de dispariţie : „Nu-l citise pe Sartre. Nu ştia nimic despre absurd, nici despre greaţă, dar se simţea de prisos", învins de o oboseală incurabilă. Aşa ne apare personajul lui B. H. : mereu atras de multiple referinţe, de corespondenţe, sonuri şi pagini celebre ale muzicii simfonice, agitat, neliniştit, de unde şi ritmul discursului, caracterul său eliptic, mereu întrerupt şi aglomerat : „Oraşul apăsat de ploaie. Trecutul învolburat, agăţat de case şi de oameni. Cerul tulbure. Nu-i plăcea să povestească : memoria lui : o altă existenţă : timpul : devenirea, un soi de parazitism al memoriei". E formula predilectă şi avem să reţinem ideea de acuitate a percepţiilor, diagrama unei sensibilităţi accentuate, exasperante. Naratorul trimite, în permanentul şi neobositul său joc intertextual, la Akaki Akakie-vici, la simbolul existenţialist al lui Sisif, singur, obosit, legat de trecut (Paul Petrovicescu, fostul prieten al tatălui lui Lucian) incapabil să se fixeze în vreo alternativă a existenţei.
Nivelul prim şi predominant al discursului e dat de prezenţa naratorului auctorial ; Lucian priveşte, şi din unghiul acestuia se construieşte un text situat între *diegesis* şi *mimesis,* între relatarea şi reprezentarea directă a semnelor realului. Sincopat, întrerupt, des-corn-pus şi re-compus, construit şi de-construit, apelînd la seluţia juxtapunerii imaginilor sau chiar la aceea a suprapunerii lor în „montajul" dat de privirea naratorului, discursul narativ care urmăreşte itinerariile lui Lucian, ochiul său dispus să înregistreze şi să re-facă prin-tr-o aparentă dezordine, ocupă locul principal şi reaminteşte cititorului soluţiile adoptate de B. H. în naraţiunile din celelalte volume. Se scrie, cum precizează naratorul, un „nou story" bazat pe elipsă şi pe o aglomerare sufocantă, totală de *imagini destinate privirii şi acuităţii percepţiilor..* Poetica, implicită şi explicită, nu lipseşte şi ea devine (direct sau indirect) un discurs me-tatextual : „. . .subiectiv şi obiectiv, analiza şi autoanaliza, biosfera, exactitatea cronologică, fascinaţia numerelor, verificările obiective, dar şi a iluziei, transparenţelor, transhumantelor, *La force des choses,* arta Fugii, armonia şi contrapunctul şi puncte, punctele şi semnul mirării, exclamării, fel de fel de semne nimic din graţia şi pasul lin al Evei, în mod cert o viziune eronată, prea simplă, ieftină, la îndemîna oricui pentru a fi şi adevărată, interpretări subiective, ceva nu era în ordine, cum să desluşească între atîtea contradicţii propria lui stare ? / Ce anume ? / Aştepta mereu o schimbare". Ce sunt aceste elemente aparent disparate, dar care, la prima vedere încă, produc un univers *polemic* de natură să provoace şi să lărgească „orizontul de aşteptare" al unui receptor avertizat asupra naturii acestui sistem „codificat" de a comunica ? Sunt „felii compacte de real", cum ţine să anunţe acelaşi narator intertextual,. atras de un sistem de referinţe uimitor de bogat în plu-riformitatea lui. Realul este treptat asumat, asimilat, înscris într-o imagine care *reconstruieşte;* dînd impresia perpetuă de haos, de dezordine savantă, formula fiind, cum spuneam, a colajului : „Pe bulevard lumea se plimba leneşă, maşini, femei frumoase, pantofi de piele, **mar-**

234
235
ginea deşirată a micilor nimicuri, prăjituri de ciocolată, atelier foto, magazin cu produse electro-tehnice, Ro~ marta, stofe fine, ceasuri, artizanat, o *înghiţitură zdravănă de realitate,* cine-ar-mai-fi-alergat-după-concerte-pentru-pian-de-Beethoven pe un timp atît de frumos, era şi păcat ; un soare obosit şi casele acoperite de culori degradate, lumina strecurată printre oameni şi obiecte, sfîrşit de noiembrie, oraşul fremăta, purtînd şi el neliniştile şi gîndurile celor două milioane de locuitori". Cum nu am să mai apelez la citat din punctul de vedere al acestei tehnici,- defel nouă de altminteri, să reţinem posibilele conotaţii trezite de succesiunea de imagini, panoramate, remontate în „gramatica" cadrelor şi a secvenţelor pentru un posibil film adresat „ochiului minţii", în absenţa căruia nu există — ■ în planul ficţiunii şi al imaginarului — reprezentarea narativă. Sigur, primejdia simplei asocieri semantice sau, mai puţin chiar, simplul joc de cuvinte situat în vecinătatea
calamburului (cîteodată) sunt de observat şi atari elemente sporesc redundanţa, caracterul excesiv şi rapsodic al unor fragmente copioase adesea.

Spectacolul străzii poate deveni, însă, şi seismograful
foarte sensibil şi fin al stărilor echivalate şi comunicate pe acest canal, îneît e de salutat discursul narativ unde B, H. realizează sistemul de referinţe şi de intertextua-litate (dar şi de paratextualitate) atît de incitant precum acela al semnelor generatoare (proustian) de noi planuri ale memoriei şi ale sensibilităţii fiinţelor. Acestor pagini li se alătură altele unde portretul (colegii de birou ai lui Lucian), neliniştea monologului şi a confesiunii, dialogul suspendat şi mereu fragmentat completează relieful personajului-narator şi protagonist (Lucian). Finalul personajului, pus sub semnul thanaticului, rămîne legat de *călătorie,* motiv preferat (oraşul, o excursie, drumurile făcute cu trenul) şi dezvoltat în final prin sugerarea singurătăţii şi a suferinţei privirii (circiuma, figurile celor care populează localul etc).

236
Un *jurnal* cu însemnări începute la 1 august 1914 fixează un alt plan al discursului. De data aceasta soluţia persoanei întîi ilustrează alte disponibilităţi ale scrisului la B.H. şi ţin să sublinizie calitatea strict „diegesi-•că" a fragmentelor de jurnal. O lume colorată, arome şi culori ale unui timp revolut, atmosfera şi reala calitate a evocării (recreării) sunt de remarcat. Pictura unui mediu şi compoziţia largă, vastă, epică, de roman-cronică (evenimentele primului război mondial ; România în anii acestei prime conflagraţii mondiale ! refugiul, peisajul social al Moscovei şi al Odesseî în anii premergători Revoluţiei din Octombrie şi, apoi, în zilele insurecţiei) sunt în totul remarcabile şi confirmă un prozator în sensul impus de condiţia interioară a romanului, indiferent de specia acestuia. Se recompune. în eîteva linii atmosfera, tensiunea evenimentelor, mişcarea unei „figuraţii" active, iar recursul la formula autenticismului epic este evidentă prin inserţii paratextuale de fişe cu caracter strict documentar. Tot sub semnul persoanei întîi sunt plasate paginile din „epistolarul" lui Paul Petrovicescu, unde gustul istorisirii *(diegesisj* şi mai ales al documentului e de natură să accentueze hetero-genitatea textului romanesc.

S locul să precizăm că *Sala de aşteptare,* ca şi alte texte datorate lui Bedros Horasangian, enunţă şi dezvoltă *tema naratorului /autorului* şi că excursul propus de **prozator** merită atenţia cititorului. *Metatextualitatea* reprezintă un alt nivel ai acestui roman şi asumarea motivelor scrisului şi ale creatorului intră într-un întreg sistem de referinţe, de nume invocate, de convenţii (joc) şi de aluzii. Uneori grav şi erudit, discursul devine un şir de aserţiuni privitoare la *poetica realului* („Poezia realităţii se naşte din ambiguitatea limbajului", observă naratorul nu fără a-l avea în vedere pe Hugo Friedrich), la semnele realului (concretul, existenţa, istoria), la atitudinea autorului („.. . şi Lucian nu vrea să mintă, aşa gîndeşte şi Bedros Horasangian care-l mânuieşte pe Lucian cum vrea el, dar nu întotdeauna reuşeşte, uneori eroul lui, sau îi putem spune oricum, îşi ia viaţa pe cont propriu şi face ce vrea, ce-i trece lui prin minte şi re-

237
fUSă să w l[a]sc manipulat, dincolo de dorinţele lui B.H. . . .")• E firesc să nu fie ignorate motivele eticii scrisului şi ale funcţiei unei literaturi ce-şi asumă istoria şi dimensiunile socialului.

în sistemul de convenţii (inclusiv de măşti) al romanului *intertextualitatea* obţine un spaţiu privilegiat şi, alături de discursul despre roman (în roman), amplifică natura heterogenă a textului. Referinţele sunt numeroase, excesive chiar, fiindcă nici la acest capitol redundanţa nu este mai puţin vizibilă. Invazia de nume, de locuri, de opere de **artă** din cele mai diverse domenii este mereu alimentată şi extinsă, cred dincolo de legitimitatea sa narativă. Arta flamandă, frecventele

trimiteri ia muzică prin invocarea, în paralel, a lui Anton Holban (veritabil nume de referinţă precum un **alt** scriitor : Camil Petrescu, şi e de văzut în aceste reveniri o aluzie la formula autenticismului literar, formulă practicată şi de B.H. prin pomenirea unor personalităţi, în **„Jurnal"** : G. Enescu. Cella Delavrancea, prin includerea lui Ştefan Gheorghidiu printre „persoanele" la care se referă acelaşi document cu caracter de „jurnal") ; interpreţi celebri ascultaţi de Lucian ; amintirea lui G. M. Cantacu-zino în plimbările prin capitală ; referinţele literare (Lucian şi umbrele lui Akaki Akakievici şi Hlestakov ;, inserarea în comentariul naratorului a unei corespondenţe aparent spontane : Ti tu Herdelea şi Roza Lang) ;, dar mai cu seamă trimiterile la un întreg univers al Bibliotecii aparţin (toate) intertextualităţii. Să dăm **cîte-**va nume : Bergson, Jung, Adler, Heidegger, Petre Pan-drea, Vasile Bogrea, Bacovia, Arghezi, Blaga, Zaharia Stancu, Pasternak, M. Blanchot, Ion Biberi, Vladimir Streinu, Virginia Woolf, Beckett, Kafka, Mallarme î. Babei şi a sa *Armată de cavalerie,* Urmuz, madlena lui Proust,' Goethe, Schiller, Kant, Schonberg, Picasso, Cor-tâzar, Huxley etc. sunt amintiţi, uneori comentaţi, com-punînd cu adevărat (nu livresc) spaţiul intertotualităţii. Sigur, romanul *Sala de aşteptare* poate sugera şi alte comentarii ; suportă, sunt sigur, şi alte rezerve (ex-
238
cesiva lui prelungire şi caracterul aluvionar-parazitar al unor pagini, ocurenţa altora etc). Dar mai presus de toate, suntem puşi în situaţia plăcută —■ în ipostaza de cititor în care ne aflăm — de **a** semnala o carte scrisă cu gravitate şi cu deplina asumare a scrisului şi a orizonturilor creaţiei literare autentice.
(1988)

FASCINAŢIA POVESTIRII

După un roman consacrat istoriei şi consecinţelor acesteia *(Galeria cu viţă sălbatică,* Ed. Eminescu, 1976) şi după un altul, unde motivul principal mi se pare a fi povestirea ca dominantă arhetipală care marchează destinele, timpul şi existenţa lor *(însoţitorul,* Ed. Eminescu, 1981), iată o carte despre iubire. *Obligado* (Ed. Eminescu, 1984) este romanul dragostei şi al unei devoratoare întoarceri la tema cuplului. Infernul şi şansele „exorcizării" suferinţei, a culpei, neîncrederii şi şovăielii se regăsesc într-un roman ce dă sentimentul grav al confesiunii prin povestire şi prin martori, precum într-un spectacol tragic. Cred că lectura lui Cornel Ungureanu este edificatoare pentru calitatea cărţii şi unele rezerve pronunţate de temeinicul critic timişorean sunt încă de discutat întrucît cel de-al treilea roman ai **lui** Constantin Ţoiu este, la rîndul său, un discurs remarcabil despre dragoste şi despre moarte, despre ispăşirile şi coşmarurile memoriei.

De fapt, şi în *Galeria cu viţă sălbatică* invocarea memoriei avea cam acelaşi sens : prin intermediul ei, conştiinţa re-face, re-trăieşte, primind iertarea' sau, dimpotrivă, acceptînd sentinţa. Oricum, memoria se traduce în „istorii", iar naratorul rămîne martorul chemat să depună în favoarea apărării sau, neabsolvind, în sprijinul acuzării. Devenită text, memoria este alternativa la uitare şi rămîne soluţia salvatoare a existenţei torturate. Precum arhitectul pensionar Jorj Turgea, povestitorii din romanul apărut în 1976 (Hary Brummer şi Ca-
240
vadia) îşi asumă *rolul naratorului* în virtutea deplinei înţelegeri a semnificaţiei actului propriu-zis. în fine,-Bucureştii au culoarea şi farmecul evocării mateine, a-nunţînd şi patronînd *călătoriile* personajelor din *Obligado,* pornite pe un itinerar al confruntărilor, al uitării şi revenirii la locul unde ar fi posibilă iertarea.

Însoţitorul ilustra strălucit tema povestitorului şi a **martorului.** „Mitul însoţitor" şi idee? că *povestirea* estr calea spre cunoaştere, spre contemplaţie sunt de a-flat în *Obligado* în calitatea lor de factori tutelari ai trecerii spre echilibru şi spre regăsirea fiinţei tragic ultragiate prin moartea femeii iubite. Spiritul reflexiv al celor două romane anterioare (numeam într-o cronică *Însoţitorul* o povestire „filosofică", iar primul roman îl socoteam, altădată, opera unui moralist), ne întîmpină şi în *Obligado,* unde o perpetuă înclinaţie spre observarea neliniştită a fiinţei rechemate la viaţă determină tensiunea discursului, alternanţele enunţurilor unor naratori investiţi cu dreptul invocării memoriei, amintirilor, semnelor şi siluetelor. O sintagmă reţine la o lectură atentă : „Doar lumea lui Don Quijote mai poate să pretindă că, orice ai face, eşti, rămîi dator cu un vis, cu o speranţă, cu o nebunie". în spaţiul povestirii lui Constantin Ţoiu, visul şi speranţa continuă să supravieţuiască, întreţinute fiind de aspiraţia eroilor spre puritate, spre desprinderea de semnele incertitudinilor, neîncrederii şi ceţurilor conştiinţei. *Obligado* este romanul unei călătorii spre infernul conştiinţei ; cercurilor străbătute într-un intinerar

rareori întrerupt realizează treptele cunoaşterii şi ale auto-cunoaşterii, drumurile labirintice ale memoriei. Alternanţele produc — pentru a ne referi la organizarea discursului narativ — impresia acestui neliniştit periplu al reîntîlnirii cu semnele iubirii, cu amintirea femeii iubite. Romanul este compus prin modificări frecvente de registru epic şi prin recursul la un narator în perpetuă stare de readaptare. Martor şi interpret al situaţiilor evocate, angajat în „istoriile" rostite, naratorul este cel mai adesea plasat în rolul personajului pentru care *mimesis-ul* reprezintă rostire şi dialog într-o mixtă combinare a

acestora. Trecerile sînt frecvente, fie că e vorba de Klara, de camera de spital, de obsedanta reîntîlnire cu personaje şi situaţii referenţiale (băiatul ciung din aceeaşi clinică, Jorj Turgea, călătoriile şi amintirea cafenelei pariziene Obligado, Bucureştii ca *topos* al drumurilor şi revenirilor spre aceeaşi fiinţă), fie că sînt chemate alte mărturii ale unui timp dirijat de o durere mistuitoare. Regăsim la Constantin Ţoiu drumul ca motiv al operei, termen simbolic al regăsirii timpului şi semnificant care proiectează labirintica şi imprevizibila desfăşurare a vieţii unei fiinţe condamnate să se revadă în oglinzile agitate ale aducerilor-aminte. Soluţia e adoptată în funcţie de natura eroului şi ea permite redecantarea fiecărei amintiri, atingerea tuturor semnelor, straturilor şi faliilor unei vieţi retrăite acuzator precum în bolgiile unui infern pedepsitor. De altminteri, salvarea şi absolvirea, ieşirea dintre amintiri se fac în virtutea unei terapeutici pentru care drumul devine semnul favorabil al naratorului. Un narator apelează la povestire (ca şi în *însoţitorul)* pentru a vindeca. Jorj Turgea (personaj întîlnit, cum spuneam, şi în *însoţitorul)* îşi asumă rolul de povestitor, precum într-un ceremonial, iniţiatic, călăuzind spre alte amintiri. Ele au, evident, o funcţie cathartică („Nu era nici o problemă să găsească un subiect ; mai grea era alegerea ; şi tot trecutul se dovedi mai sigur şi mai la îndemînă"). *Istoriile* lui Jorj Turgea, interlocutorul gata să „vindece" şi să aducă iertarea prin povestiri *(catharsis),* ne plonjează într-un Bucureşti de la finele veacului trecut şi, mai apoi, într-un peisaj populat de personaje de pe scena istoriei mai recente (Carol II. Pamfil Şeicaru sau — într-o asociere nu străină de celelalte romane — Ion Vinea). Poate că într-un anume fel, Jorj Turgea *joacă* (şi aici termenul numeşte şi accepţia strict estetică) rolul memorialistului (e pomenit, de altfel, Saint-Simon) atît de atras de mărturiile evenimentului, îndeplinind şi el rolul personajului ce eliberează de amintiri („Turgea nu se lasă însă. Ţinîndu-şi strîns de mînă prietenul, se avîntă cu el iarăşi în valul vindecător al istoriei"). Astfel,călăforale încetează de a fi un simplu artificiu, iar tema drumului absoarbe (sînt tentat

să vorbesc în cazul unui atare discurs epic despre „plu-rilingvismul" analizat de M. Bahtin) variile căi de ispăşire pentru Bartolomeu Boldei (din nou : „Turgea se avîntase din nou ca un gonaci neobosit în desişul valah al epocii"). Fiindcă, dincolo de simbolurile care înconjoară îndeobşte motivul drumului, la Constantin Ţoiu e vorba, de o deliberată organizare a spaţiului epic prin recursul la treptele Infernului, traversînd cercurile acestuia prin. intermediul naraţiunii (povestirea !), sub semnul pro-tector, ca să spunem aşa, al lui Feodor Mihailovici („Cu inima strînsă, păşi înainte ca spre centrul sacru al încă unui cerc"}. Precum un ucenic vrăjitor, personajele chemate să ajute la ieşirea de sub pedeapsă a eroului intră în secrete alianţe cu amintirea, iar heterogenitatea (motivată) a discursului realizează straturile trecerii, ale drumului, ale călătoriei spre şi dintr-un infern al conştiinţei (începînd cu cap. XV călătoria înseamnă şi parcurgerea unor mărturii scrise : filele cu impresii despre alte călătorii ale Klarei, file citite şi comentate camilpe-trescian, interferînd şi întrerupînd cursul naraţiunii). în atari cazuri, amintirile devin soluţia iniţierii şi confruntării înaintea unei judecăţi inevitabile.

Spunînd că povestirea are efecte cathartice (doctorul Vaier Cimpoieriu tratează tot cu ajutorul istoriilor organizate în serie, aşa cum în *însoţitorul* dialogul socratic e ilustrat prin istorii pilduitoare), avem să trimitem din nou la „Divinul Autor", la Dostoievski, la deţinătorul tainelor inavuabile, şi o irepresibilă spaimă pare să ascundă invocarea acestui „Martor" prin care drumul spre infernurile memoriei şi ale conştiinţei devine o a-ventură extraordinară şi ameninţătoare. De aici natura unui discurs care captează spaimele, neliniştile, fugoasa trecere prin ţinuturile amintirilor şi tot de aici situarea naratorului în ipostaze adesea diametral opuse (de la naratorul-martor la acela al persoanei întîi şi mai apoi la un narator ce pendulează între *diegesis* şi *mimesis).* Obsesia unor semne (copilul din Hunedoara, fără mînă, din clinica unde se află înainte de moarte Klara ; un trandafir ; o vrabie bolnavă ; seismele războiului, bombardamentele ; istoriile doctorului Cimpoieriu ; siluetele,

unele — e drept — parazitare pentru demonstraţia romanului, precum Sorin Viţeleanu, Vintilă Fănoiu, Leo-nora Vizirescu, Durau etc.) vine din aceeaşi inepuizabilă aplecare spre sursele dostoievskiene ale discursului narativ, unde ieşirea din culpă şi ispăşirea sînt treptele unui proces îndelungat şi dureros precum toate judecăţile necruţătoare ale conştiinţei. în căutarea liniştii, eroul lui Constantin Ţoiu cunoaşte toate stările şi manifestările infernului său interior, iar martorii se adună precum cele trei Erinii (Lelia, Teia şi Lala), protejînd, destrămînd şi re-făcînd un proces unde mai depun siluete diverse dintr-un panopticum atît de adecvat atunci cînd călătoria are funcţia unui motiv, iar tema drumului este una dintre dominantele operei.
Intenţionat am lăsat la urmă un aspect ce ţine de plăcerea privirii şi de poezia locurilor. Constantin Ţoiu e fascinat —■ se văzuse prea bine în *Galeria cu viţă sălbatică* — de Bucureştii unui timp crepuscular, oraşul lui Mateiu I. Caragiale şi al lui Ion Vinea, somptuos şi secret, purtînd semnele timpului, semnele indicibile ale trecerilor. însoţit şi parcă ocrotit de Jorj Turgea, Bartolomeu Boldei străbate străzile cu rezonanţe mate-ine ale capitalei, se opreşte la case care păstrează amintiri intrate indelebil în istoria marilor regrete, recunoaşte probe materiale ale unui univers unic, iar fraza dobîndeşte treptat cadenţe de poem şi un fastuos registru încărcat de sugestii. Drumul descris vine direct din cadenţele *Crailor de Curtea-Veche,* iar intrarea în zona Curţii-Vechi a Bucureştilor are solemnitatea unei descoperiri. Culorile sînt de stampă, iar desenul în sepia a-duce aminte de paginile memorabilului poem în proză al lui Mateiu I. Caragiale. Un alt *însoţitor* prin labirintul memoriei Bucureştilor ar fi putut fi Pirgu, o spune indirect Constantin Ţoiu, iar cuvintele sunt toate trimiteri cu multiple conotaţii spre inima prozei precursorului.
Dar mai presus de comentariile cititorului, rămîne acea impresie pe care o dă de fiecare dată proza lui C. Ţoiu : o invitaţie la cunoaştere şi la întoarcerea spre lumile zbuciumate ale fiinţei.
(1984)

TEMELE NARATORULUI

Impresia primă, neconfirmată ulterior de desfăşurarea evenimentelor, a scenariului şi „scenelor" concepute ca un vast şi heteroclit spectacol, e că romanul lui Minai Sin, *Schimbarea la faţă,* apărut la finele anului 1985 la „Cartea Românească", urmează rigorile unui discurs controlat şi supravegheat de timp („apucaseră să intre în mijlocul lui '64", de prezenţa unui protagonist identificat de cele mai multe ori cu naratorul, termenul avînd aici sensul de comentator şi interpret, de referent şi de martor. Pe măsură ce trecem spre sfîrşitul „cărţii a treia" (ultima parte a cărţii), structura se dezvoltă mult mai liberă şi mult mai puţin cenzurată de legile discursului epic obiectivat. Oscilant, aleatoriu, revenind pentru a provoca şi declanşa seriile de imagini ale memoriei, ezitînd cîteodată şi scăpînd, în atari împrejurări de sub observaţia naratorului, discursul epic introduce prin vocea lui Iuliu Brendea, personaj implicat în evenimente, dar în acelaşi timp şi o voce a conştiinţei asediate de amintiri, evenimente, destine, conflicte etc, aglomerări mai puţin justificate de cursul, oricît de sinuos, al faptelor şi al motivelor puse în discuţie, examinate din unghiuri reunite sub semnul unei indirecte pledoarii morale.
Formula adoptată de acest inzestrat şi serios prozator, avînd în formaţia şi structura sa, cred, gravitatea şi disciplina interioară a scrisului prezidat de principii etice, de o anume intransigenţă morală, pe care o socotesc ca •descinzînd din modelele literaturii transilvănene, are — spuneam — oscilaţii şi nesiguranţă, extinzînd, probabil

excesiv, teritoriul reflecţiei, al observaţiei şi al inciziei practicate sub ochii cititorului chemat la un dialog chiar şi prin formele comentariului şi prin libertatea asumată de naratorul aflat în căutarea unui interlocutor (ar fi greşit să-l confundăm pe acesta din urmă cu un positeîl şi virtual naratar). Sunt anexate şi asociate stări, fapte,, împrejurări socotite simptomatice sau, în cel mai rău caz, agravante pentru ideea „dizertaţiei" moralistului (naratorului), sunt stârnite imaginile rezultate din acuitatea observaţiei şi a percepţiei violente a lucrurilor, senzaţia fiind aceea a unei lumi privite cu intensitate, necruţător adesea, dar totdeauna din perspectiva, chiar şi nedeclarată, a unor valori.
Stabilitatea sau instabilitatea acestora, diagrama fenomenelor şi a proceselor prezentate cer un narator, spuneam, cu funcţia de martor şi de comentator, pregătit şi dispus să producă un discurs aproape eseistic prin statutul adoptat şi preferat. „Cărţile" întîi şi a doua sunt consacrate *scenelor de viaţă,* dar nu.aş vrea să se înţeleagă cumva că ar fi vorba de o tratare veristă, cî de un discurs motivat şi legitimat de situaţiile invocate pentru a depune. Cele trei „cărţi" ale romanului lui Mihai Sin devin treptele unei

demonstraţii situate între naraţiune, pledoarie, eseu, discurs nu totdeauna concentrat şi egal ca intensitate, tensiune, acuitate şi distribuire a argumentelor epice (situaţii, „scene", strategie a evenimentelor, raporturilor umane etc).
Tendinţa de a dilata prin conexiuni multiple, derutante uneori ; plăcerea extinderii şi corelării circumstanţelor (dialogul cu pastorul Reginald Weinhold din primele două capitole ale cărţii întîi) nu-şi asigură, constant,, argumentele epice şi impresia de eliptică (nu şi necesară" uneori) declanşare a situaţiilor face ca desfăşurarea romanului să se resimtă pînă la un punct. Digresiunile ţin de un ritm anume al aromânului şi sugerează prezenţa unui protagonist-martor angajat în mod absolut în soluţionarea stărilor înfăţişate. Dezordinea, provocată adesea deliberat, pare, însă, a intra în conflict cu planul eseistic al discursului, lucid, dramatic, intratabil şi defel dispus să accepte compromisurile în plan moral. Asis-
246
tâm în *Schimbarea la faţă* la dezlănţuirea frenetică a vocii naratorului, deplasînd atenţia cititorului de la un fapt la altul, incitînd, ameninţînd, punînd diagnostice, înregistrînd — nu impasibil şi nu neutru — fişa de temperatură ca şi etiologia unor dereglări în ordinea {posibilă) a lucrurilor. Aşadar, avem să înregistrăm deplasări, fragmentări, elipse, interferenţe neaşteptate de voci pe teme dintre cele mai diverse, reunite sub semnul dorinţei de a înţelege unele procese sociale, morale, psihologice, convertiri şi debusolări, erezii şi credinţe, metamorfoze uimitoare ale unor stări, categorii şi raporturi dintre fenomene şi dintre oameni. Impresia e de fierbere continuă, de agitaţie şi de tensiune, de exasperare şi de reacţie polemică, de ebuliţie a unei conştiinţe însetate de adevăr, de disecare şi explicare a unor situaţii.
La această impresie se adaugă o alta : unele capitole. produc scurte „studii", sau mai degrabă, „fiziologii" ale unor fenomene intrate în conflict cu modelul ratificabil în ordinea echilibrului, a unor raporturi viabile. Şedinţele, diagrama comportamentelor, puterea văzută sub specia unor ierarhii mărunte şi mediocre etc. sunt obiect de studiu şi de situare a naraţiunii sub semnul hetero-genităţii, absorbante, grăbite să înregistreze, să explice sau măcar să relateze, să demonstreze în faţa unei instanţe inepuizabile ca disponibilitate asociativă, ca plurivalentă a ipotezelor, formelor şi manifestărilor. Ar fi, în schimb, de reproşat (în „cartea a doua") caracterul nebulos al personajului-narator, abandonat parcă, după cum cred că există un anume exces de situaţii, motive, exemple, toate în căutarea unui loc privilegiat. Structura romanului proiectează, dacă e să căutăm o dominantă ordonatoare, succesiunea unor scene din viaţa de familie, scene şi „filozofii" ale căsătoriei, cuplului, singurătăţii, derutei morale, satului, modificărilor de optică în fosta lume a satului, adaptarea la un nou microcosm, dificultăţile de adaptare şi de aici reacţiile adesea surprinzătoare, paradoxale sau grav atinse, sub aspect moral, de maladii cu simptome încă necunoscute sau uneori
247
eludate. *Scenele* au justificarea lor în ansamblul compoziţiei romaneşti, dar marea lor aglomerare duce la nesiguranţă în ierarhizarea şi integrarea lor în corpul a-cestui discurs încărcat de tensiune reflexivă.
Heterogenitatea, dacă e s-o considerăm de data a-ceasta nu în calitate de termen definitoriu pentru structurile romanului, se explică, de altminteri, şi prin numărul mare de motive, unele convertite în teme constante ale prozei româneşti contemporane. Că o anume redundanţă tematică poate fi resimţită la nivelul lecturii si al textului elaborat de narator, mi se pare adevărat, în căutarea unor „scene" pentru strategia acestui discurs-eseu, depoziţie şi mărturie, pledoarie şi explicaţie îrt faţa unei instanţe decise să delibereze pînă în zori, Mi-hai Sin parcurge în eele trei „cărţi" aspecte ale- cuplului şi ale căutării fericirii („şi apoi ce poate fi starea de ■ fericire a unei femei ?"), trecutului, un timp al raportărilor şi al decantărilor, ale copilăriei, vieţii („malaxoare-le vieţii"), ale existenţei, ale abjecţiei, debusolării, singurătăţii şi derutei („Locuitorii, unde se ascunseseră oare (. . .) Căutau ceva, se foiau, forfoteau, alergau, se vînzoleau, se îmbrînceau, se hlizeau, se înjurau, mestecau, discutau, leneveau. Luau cu asalt cafenelele, cofetăriile, apoi plecau, cumpărau cîte ceva, reveneau, luau cu asalt. . .") etc. Mai mult sau mai puţin convingătoare în ordinea coerenţei interne a romanului, a privirii şi disponibilităţilor naratorului-povestitor, protagonist şi martor-comentator, unele teme sunt mai puţin corelate. Fireşte, am în vedere dominantele, obsesiile realităţii proiectate, ale visului şi ale coşmarurilor existenţiale. Primarul, şedinţele, puterea în diverse ipostaze, singurătatea, vidul interior, satul, dezrădăcinările etc. sunt complementare sau anexate la ternele cuplului şi ale destinului unei existenţe în căutarea

unor căi, soluţii şi alternative.
Mihai Sin parcurge ultimele motive cu o tensiune aparte şi avem să găsim în meditaţia (ca şi în „scenele" aduse ca argument pentru cursul demonstraţiei) naratorului obsedanta întrebare despre fiinţă şi despre le-gimitatea demersurilor ei. Peste toate străjuieşte ideea
248
raporturilor etice şi a posibilităţilor de a descoperi o şansă unei fiinţe neîmpăcate în vreun fel cu compromisurile, duplicitatea, falimentul moral si capitularea în faţa mediocrităţii agresive, a rutinei, automatismelor şi degradării valorilor umane. Se face simţită în pledoaria naratorului o tensiune şi o violenţă polemică prezidate de nostalgia inocenţei pentru că lumea, lumea aflată în necontenite prefaceri şi metamorfoze sociale şi morale — ele au loc nu fără convulsii, spasme, dureri, soluţii parodice şi groteşti, caricaturale sau profund grave — este un imens spectacol. E „schimbarea la faţă" cu implicaţiile şi mărturiile ei, avînd a ie examina lucid şi din unghiul valorilor noastre etice.
Spaţiul nu ne permite să examinăm secvenţele consacrate în discurs viziunii şi tratamentului în grotesc a unor „scene" din seria inaugurată printr-un dialog (nu euristic, nu socratic) despre fericire. Sordidul, urî-tul, diformul aparţin privirii rănite a naratorului pentru care enormul şi grotescul devin instrumentele demonstraţiei (vezi „cartea a doua", cap. 14 : bizarul, enormul cuplu din restaurant) şi expresia lentei destrămări a unor raporturi ce se opun purităţii, frumosului, căutate cu frenezie.
într-o structură narativă de acest tip e firesc să ne **intîlnim** cu un discurs ce se diversifică, alegînd între formele vag obiectivate şi comentariul direct, provocator al unui narator-comentator*, raisonneur* pasionat şi vehement, incisiv, corosiv şi lucid totodată. Uneori impresia e chiar de pedanterie a discursului eseistic, precum **într-o** dizertaţie pe o temă anume sau declanşată de un motiv incitant. -în căutarea dovezilor, profesînd depozi-ţia-mărturie, naratorul trece în revistă cupluri, destine, vîrste (vezi „istoria" Veturiei şi a lui Ioan Dăneşan-Gro-ningen, unde grotescul, caricaturalul şi enormul se în-tîlnesc inspirat). în fine, să subliniem atracţia exercitată
249
de *formele metadiscursului* (un discurs despre şi în a-nalogie cu un alt discurs considerat „model" : trimiterile ironice şi polemice la soluţii aflate în literatură, o literatură a poncifurilor, clişeelor şi eşecurilor) sub specia comentariului şi a discursului lucid pentru a afirma valoarea incontestabilă a cărţii.

PRIVIREA **„BLIUDĂ"** A NARATORULUI

Cit este de blinda *privirea* naratorului din prozele lui loan Lăcustă *(Cu ochi blinzi,* Cartea Românească, 1985) rămîne sa decidă cititorul invitat să *observe* o realitate alcătuită din destine aparent lipsite de complicaţii, din mici întîmplări care compun o lume a cotidianului cu referenţi situaţi într-un spaţiu totuşi înşelător. Pentru că, în ciuda banalităţii şi a naturii anodine a „evenimentelor" narative, în pofida cenuşiului unor existenţe asediate de (aparent) neînsemnate „accidente", schiţele şi povestirile (poveştile din volum sunt naraţiuni parodice*, fabule* în accepţiunea de naraţiuni cu semnificaţii neapărat pilduitoare parcă) sunt expresia unei *priviri* prezidate de comprehensiune, de un gust sigur pentru semnele sugestive ale realului, de vocaţia transformatoare a prozei ce se respectă, transgresînd realul şi creînd o *nouă* realitate artistică.
Observînd lucid universurile cotidianului (estetic şi -el inepuizabil, în tradiţia celui de altminteri invocat : I. L. Caragiale, şi a prozei cehoviene), transmiţînd discret şi filtrat o caldă înţelegere pentru eroii săi, urmă-rindu-le gîndurile, reacţiile, stările de sensibilitate, de •candoare, gingăşie sau agresivitate, privindu-şi protagoniştii cu bunăvoinţă, dar şi cu sarcasm (ca mai în toate „jocurile" naratorilor. ..), autorul prezentat într-o carte de debut, dacă nu mă înşel, este fără îndoială remarcabil, sigur talentat. L-am întîlnit în antologia apărută la .„Cartea Românească" în 1983, *Desant,* unde Vis *cu lup* anunţa un excelent nuvelist de factură expresionistă,
251
creînd tensiune şi atmosferă cam în sensul nuvelelor **lui** Gib I. Mihăescu şi al prozei extraordinare a lui Pavel Dan. Nuvela figurează în volumul recent apărut, des-chizîndu-l sub cele mai bune auspicii. Succesiunea de imagini, spaţiul organizat al gării, al frigului şi al *fiarei ;* stările de vis, de halucinatoriu şi de coşmar, intervenţia unui narator care compune coerenţa prin succesiunea unor enunţuri dominate de spaimă, de singurătate şi de o ascunsă şi greu avuabilă aspiraţie spre comunicare confirmă un prozator. Procedeul intervenţiei naratorului ce-şi dezvăluie etapele discursului, alternînd persoana **întîi** cu formula „impersonală" a persoanei a treia (relatarea se face prin plasarea timpului relatării la viitor), este perfect justificat şi avem să reţinem rom-poziţia atent regizată, sensibilitatea şi

acuitatea percepţiilor, sugerarea tensiunii şi, mai cu seamă, recunoaşterea în discurs a unui interval al *tăcerii.*
Ca o aventură situată între real, vis şi imaginar,, exploatînd, într-un simbol al spaimei, semnele referenţiale, multiple şi bine distribuite, nuvela *Vis de lup* se detaşează de celelalte naraţiuni ; ele aparţin poeticii schiţei şi, parţial, a povestirii, avînd să ne dezvăluie **un** exerciţiu realizat, în majoritatea cazurilor, cu siguranţă,, într-un discurs epic atent. . . programat, controlat şi recreat (discurs despre discurs ; contemplarea propriului act de „producere" a textului). Recunoaştem, de altminteri, în majoritatea schiţelor şi. povestirilor, **cîteva** motive şi destine înrudite prin aspiraţia la ingenuitate, prin încercarea de a rupe tăcerile singurătăţii, de a răspunde agresivităţii şi spiritului violent. Un autentic fior de omenie şi de căldură în raporturile dintre oameni constituie dominanta unor texte „privite" din perspectiva fiinţei izolate în tăceri, în singurătatea apartamentului,, a străzii, a staţiilor de autobuz, a cozilor etc. Ceva din reacţia personajului moromeţian al lui Marin Preda descoperim în şoferul din *Trandafiri de toamnă,* proză excelentă despre o lume încă neadaptată, în căutarea **nesigură** a unei mici fericiri, ascunzînd cu discreţie drame şi vagi speranţe, un fond de bunătate şi de candoare, surprinzătoare altfel. *Lupta pentru Potîncă,* ***Aşteptând****
252
Cărţi poştale cu stupi ne plasează în aceeaşi zonă a singurătăţii unor fiinţe intrate în mecanismul unei existenţe copleşite de miei sau mai mari probleme, marcate de semnele vîrstelor sau ale unor nelinişti inexplicabile la prima vedere.
Fără îndoială că cel mai elocvent argument în favoarea „prozei scurte" îl reprezintă calitatea discursului narativ, rigoarea sintaxei epice, a compoziţiei, siguranţa privirii care selectează, înregistrează şi interpretează, re-făcînd într-o ordine şi într-o demonstraţie (logica textului) convingătoare timpul şi spaţiul, mişcarea şi raporturile dintre personaje şi, mai ou seamă, stabilind *performanţele naratorului* / *naratorilor* în funcţie de natura textului şi a dezvoltării evenimentelor. Ioan Lăcustă cultivă o proză caracterizată prin conciziune, prin evitarea oricărei redundanţe, restrîngînd sfera referenţilor externi la cei mai sugestivi pentru spaţiul epic,' conferind naratorului funcţia cea **mai** însemnată. La persoana întîi (un *eu* al naratorului, rareori un narator auctorial) sau comunicînd la persoana a doua, naratorul îşi creează un naratar sau devine el însuşi naratarul în acest tip de proză directă, bazată pe observaţia acută şi extrem de atentă în scrutarea şi înregistrarea unor de-talii semnificative. în *De trei lei* scriitorul compune un .spectacol al străzii, cu siluete schiţate atent, cu modificări de planuri precum într-un reportaj filmat dintr-un unghi ascuns protagoniştilor (strada, magazinul, cuvintele aruncate, reacţii felurite, siluete puse în mişcare după rigorile unui regizor discret). în *Trandafiri de toamnă,* ritmurile sunt mereu modificate, observaţia reţine cu-o reală intensitate a privirii, a ochiului naratorului ce-şi caută un interlocutor (naratar) pentru ca scenele să dezvăluie psihologii,- exasperări, nelinişti, o falsă agresivitate şi un indeniabil accent sentimental discret filtrat,, dar oricum existent.
Mai evidentă este funcţia privirii în *Lupta pentru Potîncă,* radiografiere a străzii, a unor fiinţe intrate în acel sistem de legături ce defineşte ritmul cotidian al existenţei. Evenimentele sunt mici aventuri ale privirii ce stăruie asupra unor siluete, semne pentru ochiul na-
253
ratorului (doi tineri, copiii, doi bărbaţi anonimi, alcătuiesc nu un simplu decor pentru reprezentările naratorului), pentru conexiunile recomandate cititorului. Un lector implicit şi un lector situat în afara spaţiului epic favorizează recompunerea acestei *scene* jucate de nişte interpreţi fără nume, fără faţă în ultimă analiză.
Omul (şi el fără nume, fără identitate) ieşit din spital, aşteptînd, derutat şi stingher, în staţia de troleibuz, trăieşte aventura singurătăţii *privind* în afara lui : o cisternă ce trece ; doi copii cu ghiozdane ; o femeie abia ieşită şi ea din acelaşi spital apropiat de staţie ; un bărbat cu o servietă vişinie ; o femeie cu un copil în braţe ; o vrabie oprită pe un stîlp din apropiere. Un registru a] unei lumi obişnuite prezidează mişcarea ochilor, felul cum sunt înregistrate toate semnele unei aventuri numite singurătate, candoare, gest oprit spre ceilalţi. A-vînd, mi se pare, un vag accent cehovian, producînd un simbol al acestei secrete aspiraţii spre comunicare, *Rană de zbor* e scrisă cu o bună înţelegere a spaţiilor tăcerii, echivalent metaforic — pînă la un punct — al tensiunii analitice. El, Femeia, Bărbatul, Copilul de pe ţărmul mării şi zborul înfrînt, rănit al pescăruşului sunt incluşi" în atmosfera rezultată din suita de reprezentări bazată pe mobilitatea privirii, pe ritmul impus de tăceri, de gesturi abia schiţate, pe imaterialitatea unor semne, mesaje ale unor fiinţe frustrate,

învinse de propria lor lipsă de elan şi de efuziune. O compoziţie unde spectacolul este centrul naraţiunii. *Cartofi noi,* impune prin lipsa de stîngăcie în alcătuirea planurilor, în alternanţa si efectul de simultaneitate. Privirea *naratorului,* în acelaşi timp şi naratar, dispune siluetele, declanşează „jocul". fiindcă suntem în atmosfera unui bîlci. Ar fi probabil *circul* (vezi rolul acestui simbol în proza lui Gabriel Garcia Mârquez), loc al- întîlnirii, al schimbării măştilor, al „demascării". O maimuţă scăpată de la o baracă

„Zoo", reacţiile silueta, proiectată ironic, a profesorului, amator de atari spectacole etc. aparţin unui motiv precum „lumea ca spectacol", de data aceasta însă în serviciu unei viziuni realiste. Un realism al faptelor aparent insignifiante, un realism al fenomenului intrat în multiple corelaţii, unde imaginea izolată intră într-un larg sistem de determinări reciproce.

Privirea prozatorului nu e de fel binevoitoare cu realul şi cu multiplele-i manifestări. „Cruzimea" privirii nu înseamnă şi ignorarea unei lumi urmărite cu o gravă comprehensiune. O atare literatură cultivă discursul elaborat atent, supravegheat de „luciditatea" naratorului, un lector implicit, de-construind şi re-compunînd, elaborînd apoi un discurs despre discurs, aşadar dînd seamă despre „facere", „elaborare", „scriere". E drept că unele texte unde procedeele sunt mai direct exersate sunt adesea nişte reportaje parţial izbutite. Un text, însă, *Din greşeală, povestea, textul* ne permite să observăm organizarea enunţurilor, coerenţa şi conexiunea lor, anticiparea scenariului, proiectarea evenimentelor. Sintaxa e aici rezultatul unei operaţiuni angajante iar dorinţa naratorului de a-şi vedea mecanismul relatării, dezvăluindu-l, deconspirîndu-l, este proprie unei atarî proze *(Precum cuvintul peste închipuire).* Un alt text, *închipuind ninsori,* decantează, reconstruind apoi, planurile (creaţie —- narare — discurs despre discurs), dînd impresia de invitaţie la cunoaşterea laboratorului scriitorului. Poveştile din volum sunt parodii-fabule consacrate cotidianului şi mitologiei banalului, raporturilor în ordine etică (singurătate, patima anonimelor care ajută la promovări, calomnie, delaţiune, bovarism etc). Un alt ciclu stă sub semnul tutelar al lui I. L. Caragiale *(La uşa domnului Caragiale)* şi soluţiile sunt inspirate de „momentul" caragialean, de montajul, efectul parodiant şi parodic al decupajului din ziar, de imaginarea unor

destine ca într-un parodic *Bildungsroman* al faunei descinse din proza lui I. L. Caragiale. Sunt un fel de exerciţii pentru diverse *ipoteze ale discursului epic,* nu totdeauna convingătoare,

Ioan Lăcustă intră în lumea prozei şi a prozatorilor cu o incontestabilă inteligenţă a scrisului şi cu un gust .autentic pentru lumea realului. Este un cîştig sigur pentru creaţia literară actuală,

(1985)

Cristian Teodorescu

ÎNTRE DISCURS ŞI PROFUNZIME

Interesul manifestat de. critica literară pentru proza — nu neapărat surprinzătoare sub specia discursului metatextual şi a elaborării supravegheate de inteligenţa şi luciditatea naratorului — apărută în 1983 în volumul *Desant* s-a confirmat ulterior prin comentarii la cărţile unora dintre cei prezenţi în sumarul culegerii de la „Cartea Românească". Fidelitatea faţă de o formulă narativă devine treptat o chestiune secundară, şi se impune, în cele din urmă, prozatorul tentat să depăşească Un anume nivel al exerciţiului narativ în favoarea explorării deschise a straturilor de adîncime ale universului uman. Altfel spus, formula, demontabilă ca orice altă formulă, atît de cunoscută graţie experienţelor şi sugestiilor „naratologiei" (ipostaze jucate, simulate ale naratorului ; însumarea unor „voci" ; mtertextualitatea ■;■ parodierea unor tipuri consacrate de naraţiune şi de discurs ; investigarea cotidianului ; relevarea semnificaţiilor unor manifestări ale insignifiantului, banalului etc), a cucerit atenţia cititorului, dar confirmarea, cum spu-nsam, s-a datorat prezenţei unei disponibilităţii reale pentru reprezentări autentice, ale universului uman în variile lui exprimări.

Evoluţia unor prozatori precum Mircea Nedelciu sau, recent, Sorin Preda şi Cristian Teodorescu, atestă constatarea că, mai presus de soluţii şi de jocul combinatoriu al discursului / discursurilor, se găseşte seriozitatea descoperirii, sensurilor autentice ale realului în calitatea acestuia de univers semnic inepuizabil. Ceea ce observă

7-ţ. 6 64

cititorul în cazul lui Cristian Teodorescu („proza scurtă" din volumul *Maestrul de lumini,* Cartea Românească. 1985) e deschiderea spre un univers ce tinde să devină o tipologie interesantă, justificată în plan psihologic şi „argumentată" prin sistemul de referinţe propriu unui atare mod de explorare a realului, a semnelor acestuia. Să urmărim cîteva texte din volumul *Maestrul de lumini* şi mai apoi să consemnăm intenţia unei construcţii narative ce-şi asumă raporturi mai întinse în „romanul" *Parţial color* (Cartea Românească, 1985) al Iui Sorin Preda.

Cristian Teodorescu renunţă adesea la discursul me-tatextual al unui narator „netemperat" in favoarea de-semnului analitic, de unde rezultă nu numai o posibil sugerată biografie şi un destin, ci şi o proză de atmosferă, cu pictura fină, nuanţată a unui peisaj uman sau cu înregistrarea — necruţătoare şi lucidă — a unui, spectacol interpretat de semnificanţii perfect motivaţi ai „scenariului" epic. Emilia, profesoară mistuită de singurătate, trăieşte aşteptîndu-şi soţul închis pentru un grav accident de automobil ; echilibrul ei interior şi proiecţia unei lumi observate cu o sensibiltate accentuată de însingurare sunt termenii unei proze capabile să dea relief unei vieţi *(Trenul de 12).* Poate că dominanta cea mai semnificativă pentru prozele volumului este prezenţa unor destine marcate de provizorat. Sunt *existenţe provizorii,* călătorind între casă şi fabrică, nave-tînd, edificîndu-şi un mod anume de a percepe lumea şi de a trăi în acest provizorat ce devine o realitate, o a doua natură, de unde şi o psihologie aparte a categoriei urmărite de prozator. Victor Pavelescu, economist detaşat, pendulînd între Deva şi Bucureşti, unde se află soţia lui, trăieşte înconjurat de semne ale provizoratului (garsoniera cu mobilier marcat de numerele de inventar ; gara ; o iubire pasageră ; instabilitate psihică şi iniţiativele unei soţii ce-şi pregăteşte interiorul : *Unde mergem sîmbălă* ?).

Cu totul remarcabilă e proza, o nuvelă ce se susţine prin sugestiile unei vieţi sugrumate de ratare şi de paralizia gravă a voinţei, *Mărturisirile şi invenţiile unui*

fost *căpitan de administraţie.* Rătăcirile personajului, itinerariile sale mereu întrerupte şi decimate de provizorat („cînd umbli dintr-un loc într-altul simţi fiecare minut, devii tu însuţi un instrument de măsurat timpul, şi asta din cauza grabei şi a noutăţilor de care te izbeşti la fiecare pas") sunt ale unei fiinţe atinse grav de semnele ratării, ale singurătăţii (locuieşte într-un că-**min** de nefamilişti), amintind dezarticulările eroilor lui Dostoievski sau ai lui Cehov. Aproape toate personajele sunt permeabile la mişcarea infinitezimală a timpului iar instabilitatea lor e reacţia unor oameni încă nefixaţi, neadaptaţi *(Fugă in doi, Vîrtejul bucureşteanului)* şi mereu antrenaţi în jocul imprevizibil al realului.

Două dintre prozele volumului au dimensiunea unor nuvele unde un destin se desemnează şi se justifică sub specia evenimentelor şi a stărilor observate cu luciditate analitică. *Maestrul de lumini* e un text unde simbolul şi metonimia pun în lumină o existenţă în perpetuă instabilitate, visînd, întrerupînd un mod de existenţă pentru un altul, iluzoriu, pasager (Anton, profesorul dintr^un oraş de provincie, ce se iangajează vara ca maestru de lumini la un bar de noapte de pe litoral ; Rafail, existenţă veleitară şi nestatornică), amintind de personajele şi de lumea prozei americane (Hemingway mai cu seamă, cu fiinţe mistuite de dorul necunoscutului, rătăcind, visînd, abandonînd, oscilînd). Cea de a doua nuvelă este *Contractul,* istoria vieţii eşuate a unui om în vîrstă („bătrînul domn M.") şi a dramaticei a-sumâri a singurătăţii, a agresivităţii şi alienării.

Cristian Teodorescu, aidoma lui Sorin Preda, elaborează, sub supravegherea lucidităţii, un discurs dirijat, controlat, chemînd cîteodată naratorul să comenteze şi sâ construiască un nou discurs despre discurs. Ipotezele di si *Faptul divers* ; simularea şi pregătirea unui joc al ipotezelor *(Acasă la Saizu)* ; discursul despre un anume fel de realism sau simularea prin intermediul intertex-tualităţii în *Tapetul* (stilul jurnalului) sunt ale unui narator în permanentă agitaţie şi fervoare. Impresia e că inteligenţa naratorului(martor, comentator etc.) impune prin darul observaţiei şi al percepţiei realului. E unul

dintre semnele indeniabile ale unei experienţe ce se confirmă, însă, abia prin cealaltă alternativă narativă : a unui veritabil demers constructiv în sensul creării unei lumi şi a unei posibile tipologii.

Nu altfel stau lucrurile în cazul „romanului" lui Sorin Preda, *Parţial color.* Asistăm, călăuziţi de prozator, la elaborarea unui discurs metatextual ; romanul unei experienţe conjugale, romanul cuplului, al eşecului şi al tribulaţiilor partenerilor se scrie prin naratorul inepuizabil pus să observe, să comenteze, să depună mărturie, să joace numeroase roluri, să interpreteze în numele a-celoraşi convenţii şi al jocului narativ ce se dezvoltă mai degrabă pe orizontală decît pe verticala investigaţiei analitice indispensabile în atari circumstanţe. Ca roman consacrat cotidianului, vieţii „cea de toate

zilele" (cromatica se estompează iar cenuşiul pare a se impune ca nuanţă dominantă : „parţial color"), textul lui Sorin Preda e prezidat de mărturia permanentă a naratorului, omniprezent şi dispus să comenteze, să se intercaleze, irepresibil în combinaţii ale unor enunţuri, care provoacă alte enunţuri, iar corelarea lor devine un act ce impune neapărat familiarizarea cu un cod al sistemului de referinţe, al asociaţiilor neaşteptate, al devierilor sugerate de capriciile discursului.

Dacă ar fi să stabilim termenul principal al prozei lui Sorin Preda, cred că acesta e de fixat în manifes-tările *mimesis-ului,* în accepţia de reprezentaţie, de interpretare nemediată, de joc multiplu, plurivalent. Dialogul Măriei şi al lui Traian Daia, personajele acestui spectacol al despărţirii, reîntîlnirilor, revenirilor, singurătăţii, frustrării, pare a fi cîteodată înregistrat pe bandă şi apoi supus comentariului, tentaţiei, niciodată reprimate a naratorului, de a continua, de a asocia noi argumente. Neobosit, mereu prezent, dispus să modifice rapid registrul relatării, să transcrie sau să imagineze după modelul prozei obiective, statuînd raporturi noi Mtre protagonişti, *naratorul omniprezent* al lui Sorin Preda oboseşte cititorul. De ce? Probabil pentru motivul că natura conflictului şi substanţa personajelor nu justifică întreaga desfăşurare de evenimente. Dezacordul, dintre

obiect şi instrumentele naraţiunii ar fi eventual de examinat pentru o atare literatură prezidată de elementele metadiscursului şi ale absorbţiei de echivalenţe narative numeroase.

Sigur, nu problema ca atare e cauza unei anume lipse de substanţă narativă. în fond, personajul-narator are luciditatea observaţiei şi a numeroaselor conotaţii specifice prozei autentice. Există un haz amar, un joc al măştilor, al grotescului şi al caricaturalului, al de-sacralizării unor false raporturi. Mai mult, nu e lipsit de culoare — ca să rămînem în limitele sugestiilor oferite de titlul cărţii — *discursul parodic* (inofensivul joc verbal al telefoanelor, al agresiunii verbale, al flagelării privirii). Inserţia de e'tate şi comentariul maliţios ; de-mitizarea unui anume tip de literatură pusă sub semnul psihanalizei freudiene ; numeroasele referinţe pentru ritmul şi combinaţiile discursului ; spectacolul clov-nesc sau bufon ; provocarea textului prin text ; humorul amar sunt termeni incontestabili ai scrisului lui Sorin Preda. Şi totuşi, dincolo de plăcerea acestui spectacol, ,,lumile" cărţii sunt relativ inconsistente ca şi personajele, în ciuda evidentei dorinţe de a construi o galerie de* „specimene" (Aglae, Nelu, Coca, Polak, Janot, domnul Udrea, doamna Giurgiu, doctorul Vasile etc.) şi de a demonstra că în universul, aparent palid, al cotidianului, al mediocrităţii se poate construi un spectacol : teatru, mişcare şi necruţătoare observaţie, detaşată prin luciditatea naratorului.

Maestrul de lumini a lui Cristian Teodorescu recomandă una dintre alternativele prozei de acest tip : corelarea formulei la substanţa epică, de unde şi natura unui discurs nuvelistic ce aminteşte pe alocuri do Marin Preda. La celălalt prozator, *Parţial color* ne a-trage atenţia asupra intenţiei de a construi la scara unei proze de proporţii prin recursul la un instrument narativ mai' degrabă valabil pentru o proză dominată de o sintaxă narativă extrem de severă ca dimensiuni. E de văzut cum anume se poate echilibra proza, ţinînd seama de sensul ei autentic ; crearea unei lumi, a unei lumi credibile artistic.

(1985)

ROMANUL UNUI MICROCOSM

„Tainele inimei" (Editura Cartea Românească, 1988) este un excelent roman despre universul / universurile provinciei şi despre destinele teritoriului provinciei atît de generos înfăţişat în literatura marelui realism (clasic) al veacurilor XIX şi XX. Neintenţionînd să produc schiţa istorică a prozei inspirate din lumile tîrgurilor provinciale (poezia, la rîndul ei, nu e defel neglijabilă chiar dacă ar fi să numim pe G. Bacovia !), avem să subliniem însă că de la secţiunile balzaciene şi pînă la scriitorii ultimelor decenii s-a impus un *cronotop* distinct, inimitabil şi inconfundabil,. avînd manifestări şi fapte adesea singulare dar extrem de simptomatice pentru un spaţiu în organică legătură cu ritmurile timpului narativ. într-adevăr, legile timpului şi determinările (specifice) spaţiului proiectează siluete şi procese de un dramatism şi de un interes literar încă neepuizabil. Se confirmă, parcă, principiul taxinomic recomandat de Harald Weinrich *(Le Temps)* pentru înţelegerea unor forme (tipuri) ale discursului narativ.

Cristian Teodorescu, autorul acestui roman care ratifică un scris inteligent şi matur, îşi anunţase motivele şi protagoniştii prozelor în admirabilul său volum *Maestrul de luviini* (Editura Cartea Românească, 1986). Semnalasem, la apariţia volumului de nuvele şi de povestiri, natura extrem de

concentrată şi supravegheată a discursului, funcţia acordată substanţei evenimentelor narate, rolul faptului aparent banal, prezenţa unor destine consumate de singurătate. Plăcerea observaţiei şi sesi-
262
zarea spectacolului cotidian, existenţele „provizorii" şi gustul pentru mediocritate al unor personaje sunt de remarcat în textele scriitorului. Mai puţin atras de mecanismele discursului metatextual, dar elocvent inspirat din contemplarea unei lumi convingătoare ca dispunere caracterologică şi semnificaţii general umane, scriitorul impunea într-o familie de reale talente.
De ce *„Tainele inimei",* titlu preluat intenţionat de la fragmentul de roman datorat lui Mihail Kogălniceanu şi publicat iniţial în *Gazeta de Moldavia* în 1850 fără menţionarea autorului (istoria literară a stabilit — N. Iorga şi mai apoi N. Cartojan —, anelînd la documente incontestabile paternitatea textului), nu e greu de înţeles. Să precizăm cîteva elemente elocvente pentru poetica acestui roman : textul lui M. Kogălniceanu profesează un realism (modelul) de tip balzacian, iar formele naraţiunii şi ipostazele naratorului provin din sistemul de enunţuri ale acestui gen de roman clasic (iată cum începe fragmentul scriitorului moldovean : „într-o seară de toamnă a anului 1844. . ."), cu menţiunea că naratorul din veacul trecut apelează frecvent la soluţia persoanei întîi. Dar, mentalităţile şi raporturile specifice lumii provinciale sunt obiectul de *studiu* pentru toţi scriitorii atraşi de ritmurile şi mecanismele provinciei văzută ca teritoriu încărcat de dramatism sau cu indiscutabile disponibilităţi comice, groteşti sau caricaturale, în ce priveşte literatura română, ea produce exemple dintre cele mai edificatoare (şi prin numărul lor impresionant). De la precursori precum Iacob Negruzzi şi Constantin Negruzzi, la I. L. Caragiale (cum se ştie, *Grand Hotel „Victoria Română"* recomandă una dintre cele mai sugestive poetici pentru motivul invocat acum), Mihail Sadoveanu, Cezar Petrescu, Gib I. Mihăescu, Ion Agârbiceanu etc, avem să înregistrăm o literatură diversă cu numeroase şi supreme modele în spaţiul literaturii universale (Gogol, Cehov. Maupassant etc).
Am reamintit datele de mai sus fiindcă Cristian Teo-doresou porneşte de la modelul situat pentru un timp sub semnul anonimatului şi pentru că textul recunoscut drept al lui M. Kogălniceanu nu îndeplineşte o funcţie

263
arhitextuală prin prezenţa în romanul recent apărut a naratorului anonim (Anonimul). Narator-martor şi, mai apoi, narator-cronicar, invizibil, omniscient şi omniprezent (el nu-şi exercită direct funcţiile naratoriale !), A-nonimul însoţeşte printr-un discret comentariu relatarea la persoana a treia şi alternanţa persoanei a doua. *Vocile* Anonimului sunt vocile tîrgului, alcătuind un Cor al judecăţilor, privirilor, interdicţiilor, sancţiunilor morale etc. Codul vocilor este descifrabil mai întîi prin mărturia protagoniştilor care compun imaginea, defel pitorească, a oraşului situat undeva în spaţiul dobrogean şi avînd în denumirea lui rezonanţe turceşti.
Un plan aparte şi o voce disociată sunt ale unuia dintre protagonişti : Octavian. Graţie acestui destin, romanul depăşeşte — în ordinea discursului — condiţia consacrată a prozei inspirate din lumile provinciei şi devine un text structurat cu alte profunzimi, creînd un spaţiu narativ mult mai dens, mai concentrat, mai dramatic (încărcat de tensiune), ilustrînd periplul (spectacolul) unei vieţi ce se regăseşte după amare şi dureroase încercări precum în „.iluminările" dostoievskiene, ăsu-mîndu-şi aventura şi abandonîndu-şi condiţia mediocră cu scopul de a-şi redobîndi (redescoperi) esenţa sa umană. De aici soluţia adoptată de Cristian Teodorescu : un dialog construit prin. utilizarea persoanei a doua (Octavian Stănescu îşi ascultă propriul său rechizitoriu, îşi răspunde singurătăţilor, îşi face procesul propriilor concesii şi conformismulu, neliniştitor, găsind în călătorie şi în vagabondaj calea revelării adevărului), în mare măsură justificat chiar dacă uneori mai păstrează un vag aer artificios.
Sunt în acest roman care se citeşte cu plăcerea totdeauna întîlnită în cazul cărţilor scrise cu vocaţia recreării lumilor prin ficţiune două planuri narative: Primul aparţine vocilor reunite, convenţional, sub semnul Anonimului mereu de veghe (numai în final acest martor hibernează, neglijînd revenirea — simbolică — a lui Octavian în oraşul său de baştină), scriitorul construind planurile naraţiunii prezidate de un timp epic lent, măsurabil, totuşi, în cronologia / succesiunea faptelor, des-
2(14
tinelor, raporturilor umane şi evenimentelor menite să compună „cronica" tîrgului. bel de-al doilea plan, spuneam înainte, aparţine vocii interioare a lui Octavian şi formula persoanei a doua

accentuează *dialogul* regimul întrebărilor şi al analizei acestui personaj pornit într-o călătorie a descoperirilor, peregrin chinuit şi supus încercărilor căutate cu orice preţ (ipostaza e dosto-ievskiană) ca pentru o redempţiune absolut necesară. Formula sprijină reexaminarea prin retrospecţie a unor momente din existenţa familiei lui Octavian Stănescu şi din aceea a oraşului cu principalii săi actori intraţi pe rînd în acţiune.
De fapt, avem să descoperim în acest al doilea plan unul dintre sensurile cărţii : nevoia de a abandona trecutul în favoarea descoperirii unei căi morale menite să elibereze de prejudecăţi, de mentalităţi şi automatisme minate de mediocritate, de urît şi de compromisuri morale. Scriitorul se dovedeşte tocmai în spaţiul acestor motive un analist lucid, exact, cu o remarcabilă intuiţie pentru justificarea în plan narativ a comportamentelor şi, deci, a caracterelor. Scriitorul compune un *spaţiu al motivării* prin reacţii, gesturi, decizii, fie că e vorba de eşecurile personajului / personajelor, fie că urmăreşte revelaţiile morale ale lui Octavian. Destoievskianismul pomenit e de ordin intern şi nu provine dintr-o simplă schemă imitativă. Pe acest fond, romanul este istoria internă a unui tîrg intrat într-un proces complicat de transformări şi unde crizele de conştiinţă, raporturile dintre fiinţe, degradarea acestor raporturi, devitalizarea sentimentelor, bovarismul unor experienţe existenţiale eşuate (mediocritatea e aceea care minează şi alterează diverse tentative generoase) sunt trăite credibil, artistic vorbind, fără nimic exploziv sau didacticist. Ratarea, automatismele, salvarea sau condamnarea prin eşec. lamentaţiile, veleitarismul, spiritele rapace există în cele
265
mai diverse ipostaze. In planul erosului, al vieţii cotidiene, în strategiile lamentabil eşuate ale unora, ca şi în figurile ieşite dintr-un panopticum, amintind siluetele unui posibil muzeu Grevin, sunt de aflat explicaţiile pentru examenul necruţător al „maladiilor" oraşului de provincie^
Cristian Teodorescu nu radiografiază, nu exersează diverse soluţii pentru etiologia unor fenomene şi „scenele din viaţa provinciei" sale nu sunt termenii unei demonstraţii. Dimpotrivă, sunt piesele de acuzare dintr-un proces intentat mediocrităţii maligne, dezvăluite în cele mai surprinzătoare manifestări existenţiale („Tainele inimei" sunt straturile de adîncime ale existenţelor din spaţiul oraşului de provincie). Implicaţiile romanului, în ordinea descifrării datelor existenţiale, sunt mai largi şi privirea romancierului este extrem de atentă şi la alte manifestări ale vieţii familiale, iubirii, singurătăţilor devoratoare, aventurilor existenţiale. în peregrinările sale Octavian trăieşte, la rîndul său, experienţe singulare precum aceea a legăturilor cu Lucia, personaj straniu, mistuit de singurătăţi, apoi cu Sanda, personaj absolut bovaric şi, în sfîrşit, Mona, caracter modelat de infinitezimale semne ale tîrgului de provincie. Eşecul căsătoriei cu Mona este eşecul mentalităţilor mic-burgheze şi expresia unei existenţe sufocate de aerul unei lumi mediocre („senzaţia că exişti sub acest clopot de sticlă"). In cea mai mare parte a planului dominat de *alter'^qo-ixl* lui Octavian, timpul măsoară durata itinerarului labirintic al personajului printre ceilalţi oameni în neliniştita căutare a propriei sale conştiinţe.
Un *cronotop* inconfundabil prezidează, spuneam, a-cest roman al oraşului de provincie şi, dincolo de modele consacrate, timpul are un alt ritm decît în literatura tradiţională (vezi, bunăoară, proza sadoveniană). Oraşul nu mai e neapărat locul stagnării, al ratării, al absenţei evenimentelor şi al dorinţei bovarice de a evada. în schimb, într-un atare microcosm pot lua proporţii, exa-cerbîndu-se, fenomene precum cele care dau o altă dimensiune raporturilor interumane, raporturi existenţiale de natură să pună în lumină condiţia fiinţei într-un
266
mediu, mai restrîns ca durată şi ca determinare spaţială. Să mai precizăm. că timpul marchează şi modificările de ordin social şi istoric (primii ani de după cel de-al doilea război mondial). Intre etapele periplului şi ale revenirii lui Octavian, timpul se dezvoltă cu ramificaţii extrem de complicate (labirintul), dînd o reprezentare extrem de sugestivă pentru istoria internă a oraşului şi pentru destinul protagoniştilor. Cum cronica oraşului aparţine — convenţional — Anonimului şi cum acest cronicar-narator pare să cultive relatarea obiectivată şi privirea ■scrutătoare, avem să înţelegem de unde vine preferinţa pentru desfăşurarea cronologică, riguroasă a faptelor şi pentru modul cum se instalează rememorarea : „Anonimul — notează -«cronicarul» — martor în planul *diegesei* — iubc-i ordinea ; respecta nesmintit cronologia faptelor, cînd făcea întoarceri în timp se folosea de prezentul istoric şi nu se împiedica de amănunte decît în împrejurări ieşite din comun". O poetică astfel formulată e în general respectată de romancier şi aşa, e de văzut caracterul sobru al discursului, puţinele derogări într-un comentariu colateral fiind simple accidente.
Microcosm inimitabil, oraşul din romanul lui Cristian Teodorescu are ritmurile lui, mişcarea spre

alte oraşe şi revenirile în acest spaţiu în dezvoltare. Observaţia scriitorului selectează şi ţinem să remarcăm refuzul deliberat al pitorescului. Tentaţia pitorescului ar fi fost oarecum firească dacă ne gîndim la „geografia" oraşului situat într-o zonă de interferenţe (balcanismul). Scriitorul rămîne un observator sever, discret, reţinut şi teritoriul înfăţişat este parcurs cu un perfect echilibru al comentariului şi al naraţiunii propriu-zise („în oraşul ăsta totul era posibil", notează cronicarul, pentru a explica şi astfel sensul ordonării şi al derulării discursului). in acest sens, personajele (Iakob Haikis, misitul, Memei. Garvis, Poldi, pictorul cu o foarte ciudată carieră, Papuc, fostul diriginte al farmaciei, Aneta, Nina, Penciu-lescu ,Mona, Marius, fratele lui Octavian, maiorul Sci-pion, martorul decăzut al tîrgului de odinioară, aidoma lui Haikis) aparţin unui peisaj uman de natură să corn-

267

pună un univers însufleţit de ambiţii, orgolii, dorinţe bovarice, căderi, relaţii, veleităţi etc. Muzeul de ceară al tîrgului e modelat fără nostalgii, dar şi fără cruzime, aşa cum în vagabondajul lui Octavian, siluetele întîl-nite pe şantierele întreprinderii de construcţii şi montaj (amintind de echipa de deratizare la care se angajează Victor Petrini din romanul lui Marin Preda *Cel mai iubit dintre pămînteni)* sunt reprezentarea unei realităţi colorate, mozaicate şi desemnate de un prozator cu vocaţie certă a portretelor şi a mişcării interioare a personajelor văzute în relaţii cauzale şi în contexte coerente, articulate, argumentate.

Cred că *Tainele inimei* reconfirmă talentul unui prozator anunţat de volumul *Maestrul de lumini.* Cristian Teodorescu se situează printre prozatorii de talent ai generaţiei tinere- chiar dacă nu e totdeauna pomenit în listele privilegiate ale unor critici care au iluzia că pot stabili ierarhii definitive. (1988)

LUMEA CA SPECTACOL

Mă întreb, la sfîrşitul unei prime lecturi a romanului lui Dumitru Radu Popescu, *Oraşul îngerilor* (Cartea Românească, 1985), în ce măsură continuă sau nu seria inaugurată în 1969 cu *F* şi treptat îmbogăţită prin *Vînă-toarea regală* (1973), *Ploile de dincolo de vreme* şi *Împăratul norilor* (1976), *Iepurele şchiop* (1980) şi *Podul de gheaţă* (1982) din ciclul „Viaţa şi opera lui Tiron B." ? Nu puţine argumente pledează pentru susţinerea ideii că ne aflăm în faţa unei întregiri a istoriilor rostite prin vocile, unor naratori dăruiţi povestirii, fabulosului, referinţelor livreşti, mitice, parabolelor de veche extracţie menite să devină echivalentul (metonimia) istoriei, adu-cerilor-aminte, experienţelor fundamentale ale existenţelor. Mai mult, gustul pronunţat al prozatorului pentru simbol şi pentru o galerie de personaje-simbol, pentru jocul ce proliferează pînă la planurile fantasticului sau ale basmului ar spori pledoaria pentru continuitate narativă.

Cu toate acestea, *Oraşul îngerilor* aduce elemente noi, distincte în ordinea discursului, a relaţiei dintre natura discursului şi substanţa romanului, a funcţiei conferite enunţurilor intrate într-o aventură absolut spectaculoasă, în combinaţii neaşteptate şi insolite, im-punînd tonalitatea generală a cărţii, sensurile acesteia-Impresia lăsată de roman e aceea a tensiunii tragice, a asumării marilor probleme ale existenţei, istoriei, evenimentelor şi repercusiunilor lor. Chiar şi de la prima lectură avem să observăm că scriitorul este intens atras

269

de valoarea logosului, de disponibilităţile polisemice ale cuvîntului, semn şi univers conotativ în acelaşi timp, concentrînd în el o lume, pol magnetic al semnificatului. De aici aventura, nu totdeauna convingătoare, a Cuvîntului investit cu dreptul de a provoca, de a dezlega sau de a chema, la o nouă evaluare a sferelor semantice şi a orizonturilor semnificaţiilor. în cele patru mari! «părţi ale romanului (..Cânepa", ..Intrîn'd îx>t,r-nn fulger" în burta eîrtiţei" şi ..Florile binelui") am avea impresia că se reeditează formula, cunoscută în proza lui Dumitru Radu Popescu, a unor naratjuniautonomeJ_extinse fa=. _bule ce tind să se reunească în ideea de totalitate a„miui _£go^_cu_aspiraţii vaste, ambiţioase. Realitatea e că acum prozatorul interferează pIanurîTe~şi păstrează — ce] puţin în liniilegenerale ale tramei —~~o continuitate narativă - şi un număr de personajecu valoare de_sirnbo^ iî

Melentie, cronicarul, cel care îşi asumă consemnarea şi, mai cu seamă, comentariul evenimentelor, extragerea sensurilor ascunse şi a elementelor pilduitoare, tinde să realizeze coeziunea şi coerenţa acestor lumi ramificate, arborescente, baroce prin heterogenitatea şi patosul combinatoriu al motivelor, fnăştilor şi simbolurilor („Melentie credea că poate aduna laolaltă poveştile, întîmplă-rile, glumele,

minciunile, adevărurile, hrisoavele, bibliile"), în „caietul cu coperţi albastre" se înregistrează unul - dintre planurile unei naraţiuni care pare adesea un excurs exegetic, un text despre lumile ce depun mărturie în uriaşul spectacol-lume. Aşa cum prin opoziţie polemică Cata-Chiţiga (în treacăt fie spus, încă odatâ a-vem confirmarea interesului lui D. R. Popescu pentru numele mai puţin comune din sportul nostru. . .) este *raisonneur-ul* sancţionat în cele din urmă pentru sterilitatea şi infirmitatea de a trece dincolo de intenţia, eludînd astfel sensul real al participării şi, deci, al evenimentelor trăite.
Un discurs dominat de însemnările lui Melentie, de comentariul epistolar al Esterei, personaj, fascinant venit din cronica veche precum lumea a Vechiului Testament, de intervenţia Valeriei şi de halucinantul sfîrşit
270
al lui Rilă, dobîndeşte treptat un curs aleatorie, o imprevizibilă desfăşurare, ou întreruperi, segmentări, **frîn-**geri, cu irepresibile tendinţe de dezvoltare şi proliferare frenetică, haotică, întocmai coşmarurilor onirice ale personajelor sau întocmai absurdului evenimentelor (războiul, prăbuşirea graniţelor, tortura morală, universul concentraţionar, crimele, fascismul în diversele sale manifestări etc).. O *suprarealitate* creată prin multiple amplificări, prin hiperbola proprie eposului de totdeauna e servită de discursul verbal, logos şi lexis, aflîndu-se sub zodia fabulosului, a miturilor, basmului şi istoriei. Fascinantă şi miraculoasă, asemănătoare unor miraje, — capcane pentru iluziile unei umanităţi suferinde, lumea acestui roman, mai degrabă asemănător textelor baroce, se povesteşte pe sine precum într-o fabulă unde alegoria, simbolul şi parabola sunt perfect justificate. începînd cu partea a doua a cărţii, discursul cîştigă în reflexivitate prin nota de observaţie adusă de fragmentele de scrisori adresate de Estera Valeriei. Convenţia serveşte textul şi adaugă la sistemul de coduri al unui narator ce-şi impune naratarul pentru a explica sau pentru a face mai ambigue unele straturi ale acestei naraţiuni saturate de istorie şi alegorice totodată. E un fel de reexaminare şi obiectivare a viselor, ca o stare posibilă (. . .ele au devenit încet, încet pentru mine ca nişte enclave în bolboroseala cleioasă şi plină de aberaţii care a început să fie aşa zisa horă a orelor"). Căci absurdul, ilogicul sau, mai degrabă, paralogicul, instalează o autoritate profund tragică peste o lume torturată şi maculată de toate imaginile şi reprezentările hîde, groteşti ale lumii în suferinţă. Visul şi suprarealitatea impusă acestor fiinţe se traduc în contorsiunile discursului şi în frecvenţa imaginilor-şoc, a imaginilor uluitoare, deconcertante şi grave („• ■ . ceva se întîmplă cu mine : din ce în ce mai des am opinii false despre oameni, despre adevăruri, despre lume, de parcă o regresie stranie (bine zic ?) se aşează insidios în mintea mea. . .").
Acea „horă a orelor" e sarabanda absurdă, frenetică, dezlănţuită a Cuvîntului înscris într-un sistem de enunţuri al unui discurs ce reuneşte narator şi naratar
271
ca într-o cronică veche despre începuturi şi despre marile senvue ale orelor istoriei în agonie. De altminteri, să subliniem acum faptul că un atare discurs înregistrează sensibil „temperatura" relaţiei dintre real şi imaginar, dintre v's şi „realitate" în cadrul acestei siaprarealităţi elaborate şi imaginate precum într-un coşmar ultim al aducerilor-aminte, motiv important în contextul acestui text („Amintirile nu vin într-o înşiruire matematică (...) dau buzna, fără logică, într-o succesiune ce n-are nici o legătură cu ziua şi ora cînd faptele s-au petrecut în realitate : aşa că într-un fel (. . .) ele sînt dacă nu rupte de realitate, rupte de timpul realităţilor, ca un haos-babaos ce simte nevoia să se elibereze de chinul ce-l macină veşnic. . ."). Mecanismul este explicat şi avem să înţelegem, graţie acestui cod propus lecturilor noastre, sinuozităţile şi rupturile dinlăuntrul unui discurs-haos, dintr-un discurs menit să ilustreze un demers îndrăzneţ al fiinţei în căutarea sensurilor într-o lume lipsită de sens, de criterii de mult abandonate sau detronate de istorie. Ca într-o demonstraţie, ostentativă chiar» enunţarea stă sub semnul aleatoricului, al aluviunilor reunite într-o masă impresionantă şi teribilă d,e impresii, simboluri, semne.
E normal ca acest i„baroc" al prozei lui Dumitru Radu Popescu să recurgă, ca şi altă dată, la scenele „tari", la momente insolite, cu totul ieşite din comun (lagârul-castelul-balamucul, unde străjuiesc personaje ciudate şi hilare precum Otto şi Franck : „. . .absurdul şi-a avut şi el locul său, cum şi-l are şi în spitalul ce-l locuim în această iarnă de fier cînd în multe seri la rînd regine nebune valsează cu împăraţi ai Persiei sau ai Romei, într-o demenţă solemnă. . ."). Unghiurile se multiplică şi textul tinde să realizeze prin multiple interferenţe şi suprapuneri, printr-o anume manifestare a polifoniei narative dezmembrarea, dezarticularea şi destrămarea limbajului, el însuşi pus să participe la absurdul şi ilogicul acestor lumi imaginate în virtutea unei viziuni pentru care suprarealitatea creată e o posibilă lume, o posibilă imagine fantastă şi ago»ică a iumii. Barocul ar fi justificat într-o posibilă taxinemie

operantă în cazul ditecur-
272
sului narativ şi pentru motivul că romancierul revine din cînd în cînd la formula prozei „clasice", menţionînd date, jnserînd evenimente care au referenţii lor exacţi ■sau aproximativi sau recurgînd la formula naraţiunii în succesiune, timp şi spaţiu, în corelaţie şi interdetermina-re necesare. Se articulează atunci faptele, se înscriu, ca într-un colaj, evenimente intrate în cronica războiului, a răpirii nordului Transilvaniei sau a dezrobirii acestui teritoriu etc. Conexiunile, corespondenţele la nivelul sferei semantice şi, mai apoi, la acela al semnificatului ţin de acelaşi mecanism al unor poli magnetici unde avem să aflăm marile motive şi teme ale acestei cărţi ciudate şi nu. lipsite de o profundă tensiune. Sigur că un atare discurs concentrat asupra consecinţelor unor evenimente în planul existenţelor şi care apelează la marile referinţe ale miturilor şi textelor, de înţelepciune ale umanităţii nu respinge experienţa limbajului. Dimpotrivă, suntem martorii unei experienţe aproape inedite şi pentru autorul acestui roman : cuvîntul se autonomizează şi independenţa lui obţine, în schimb, un grad mai mare de polisemie, cîştigă prin conotaţii. Iată un exemplu doar : „Veşnica băşcălie, veşnica noastră băşcălie. I. L. Caragiale, cu lumea lui fără Dumnezeu. Nu tu om, nu tu obiect, nu tu loc sacru. Mişto. Moft. Pampon, Cră-cănel. Ipingescu. Rică, Trahanache. Pristanda. Am fost coană Joiţico. . . Se lasă greu, greu de tot : ori o mie de poli, ori deputăţia. . . Uguitul porumbeilor. Natura blîndă".
Să mai spunem că scriitorul este într-o perpetuă luptă cu resursele interne ale cuvîntului, că această bă-tălie pînă în zori nu totdeauna se încheie cu victoria prozatorului, că alteori iese la iveală un scriitor cu o sensibilitate şi fineţe stilistică remarcabile. O veritabilă poezie a lumii se insinuează, transmiţînd cititorului acel indeniabil sentiment al unei cosmice alcătuiri a planurilor acastui epos : „Ziua pare veche, ponosită, cerul devine gri, ca o piele de taur prost tăbăcită, roasă de molii". Ca într-un bocet sau ca într-un descîntec vechi „Se-ngreuna cerul, se-ngreuna, părea borţos de atîtea păsări ucigătoare — de fier — aluminiu — ce nu se
273
zăreau — dar puteau fi.!.... Aerul se crispa, plesnea, exploda". Peisajul are un anume hieratism iar dincolo de tentaţia unor reprezentări antropomorfe sau de altele, **intrînd** în zona poeziei naturii, înregistrăm sunetul cald şi fin al poeziei lumii.
începută sub semnul simbolului şi al alegoriilor, puse în serviciul acestui *text-parabolă,* sau, poate mai exact, *text-fabulâ,* cartea lui Dumitru Radu Popescu, *Oraşul îngerilor,* apelează la acest semn polivalent pentru a găsi **în** el echivalenţe multiple (metaforice şi metonimice) ale existenţei şi ale condiţiei fiinţei. Semnele se înscriu ca un sistem de hieroglife suprem ordonate şi puse în varii conexiuni : vulturii („ca de argint" (. . .) venind parcă de Ia marginea lumii") ; pescăruşii („Ca nişte ţipete albe, în zbor. Semnele mării. Semnele verii la mare") sunt numai anunţarea unor mai complicate hieroglife convertite treptat în simboluri cu o semnificaţie provocată nu doar de evenimentele evocate ci şi de relieful lor general uman. O carte ca aceasta, aglomerînd straturi succesive, din care se naşte o lume, înregistrînd sonurl, ascuitîrid voci, traducînd impresii adesea uluitoare, alternînd planurile „fabulei" cu relatarea unor întîmplări dintr-o posibilă şi concretă cronică a evenimentelor (războiul, scena unor lupte sîngeroase ; cum ar fi amintirea luptelor de la Oarba de Mureş, universul absurd al lagărelor, amintirea anilor războiului în Oradea, apoi anii 1944—1945), are desfăşurarea, adesea derutantă şi cîteodată deconcertantă, a unei epopei compuse nu prin armonizarea cîntu-rilor ci prin extrema lor proliferare. Aleatorie e naraţiunea şi prin faptul că evenimentele transfigurate sau pur şi simplu inserate într-un spaţiu narativ mai puţin determinat şi nu o dată voit ambiguu sunt reluate, reinterpre-tate într-o viziune pentru care alteritatea şi plurivalenta evenimentelor generează o altă şi neobişnuită înfăţişarea lumii.
274
înregistrăm emblema unor mari simboluri şi semne proiectate pentru a da lumii dimensiunea unor acte cu caracter de ceremonial. Obsedanta imagine a cailor, a copilului scăldat „în laptele cald şi spumos de bivoliţă" ; privirea ingenuă spre lume a unor adolescenţi intraţi în viaţă într-o epocă tulbure şi profund răscolită de e-venimente, de încrucişări ale unor destine, impune un sistem de legături de natură să admită libera desfăşurare a fabulosului, a unor reprezentări fanteziste, a ludicu-lui. Suprapuse, interferate, alternate sau labirintic insinuate in discurs, imaginile îşi asociază, ca într-un colaj, evenimente, iar inserţia lor decide unul dintre straturile acestei structuri narative la care nu poţi privi cu indiferenţă chiar dacă nu împărtăşeşti întotdeauna soluţiile adoptate de prozator. Ca roman al semnelor, *Oraşul îngerilor* propune, într-adevăr, un univers semiotizat, un sistem de referinţe extrem

de deschis prin magnetismul unor Cuvinte sau al unor sintagme : ,,o lume a semnelor, înfricoşătoare, suavă, şi nu o realitate, aşa cum era cu adevărat. . .". Marile motive ale eposului sunt prezente şi aici, iar cronica evenimentelor devine, implicit, cronica unor teme fundamentale ale literaturii. Adolescenţa, ca vîrstă şi ca impact al unor experienţe dramatice ; viaţa, moartea, imposibilitatea de a te sustrage istoriei şi determinărilor produse de evenimente ; refu- ' z'ul universului concentraţionar şi al tiraniei ; absurdul războaielor dar şi generozitatea unor acte de sacrificiu sunt motive însoţie, în acest spaţiu al semnelor, de referinţe intelectuale, de semnificaţia miturilor şi de dimensiunea lor strict estetică (basm şi mit, poveste şi fabulă, descîntec şi filă de vechi poeme ale devenirii umanităţii. Lear şi tragicul cavaler al lui Cervantes, prinţul Danemarcei şi Ofelia, înaripatul cal din basmul românesc, umbra ciobanului din *Mioriţa* participă la celebrarea prin semne a vieţii.
Sistemul de referinţe, spunem, face frecvente trimiteri la mituri şi la valoarea lor de semnificant/semni-ficat. Ca şi în alte cărţi de proză ale lui D. R. Popescu asistăm la un veritabil excurs stăpînit de plăcerea interpretărilor, conotaţiilor şi descoperirii unor sensuri noi.
275
Prin intermediul aceluiaşi cronicar, Melentie, basmul e supus acestui tratament iar dominantele lui sunt asociate prin conexiuni numeroase cu alte tipuri de texte cu un cod cuprinzător şi cu deschideri spre semnificaţiile scontate de autor. Invocarea mitului şi revendicarea lui din unghiul naraţiunii, al logicii sale interne, nu înseamnă supunere la mit. Libertatea prozatorului e fără limite atunci cînd e vorba de textul folcloric (Vîl-cu, haiducul) sau de cel biblic (istoria Esterei), de cel livresc (Eldar şi termenul antinomic aflat în destinul rai Lear). Deconspirîndu^şi sursele, scriitorul reinterpre-teaza', stabileşte noi legături şi, desigur, noi semnificaţii, pentru ca alteori să demitizeze violent, polemic sau să demistifice prin supunerea unor „adevăruri" sau mituri procesului de demitizare şi demistificare. într-o lume dereglată şi eare-şi contrazice propriile-i valori, categorii şi mituri, într-o lume stăpînită de absurd şi de arbitrar („lumea începe să devină mută, parcă i se taie limba"), răul pare să domine, dar viziunea scriitorului refuză interpretarea maniheistă a raporturilor umane, după cum nici mitul nu se supune unei asimilări directe, mecanice („Vrea să bage lumea într-o uitare fără de margini-. . . In orice mit, tot ce-a fost pînă atunci. . . Da, trecutul e socotit odios, nu ?").
Romanul lui D. R. Popescu pare rescrierea unei istorii halucinante, răsturnate şi răzvrătite împotriva propriilor ei reprezentări. Cleopatra şi Mona Lisa, spi-talul-lagăr-castel-cazarmă şi balamuc, cumplita tragedie a imobilităţii timpului, a abolirii unor criterii, spaima şi măreţia fiinţei, rezistenţa ei în faţa forţelor răului, nesupunerea la distrugerea amintirilor, la tentativa de a instala o amnezie a umanităţii şi la atrofierea sau stingerea sentimentelor sunt motive ale acestei opere româneşti atît de incitante şi de neliniştitoare totodată. Gestul Cleopatrei de a se sinucide dobîndeşte, în contextul motivelor amintite, reacţia cea mai simptomatică a unei lumi ostile la ofensiva aparent ineluctabilă a răului („Şi iată, o tîrfă, Cleopatra, mă întoarce pe dos : bînd otravă, ea arată că nu merită să trăieşti, ea alege calea care nu-i mai acordă vieţii nici o valoare"). In acest spaţiu al unei
276
umanităţi mitice, Estera este simbolul suferinţei şi al experienţelor tragice pentru o comunitate pe care o reprezintă ca destin. Lumea spitalului-castel-balamuc şi lagăr pare a ieşi de sub controlul timpului ; e doar o aparenţa, pentru că istoria nu poate fi abolită, nu poate fi ignorată şi ea marchează drumul acestei lumi aflate în spaţiul concentraţionar.
Să adăugăm că în *Oraşul îngerilor* ipostazele lumii sunt simbolice : Estera, expresie (ca şi Valeria, Eivira sau Agnes, în grade diferite) a feminităţii, a forţei uluitoare a femeii, matcă, izvor al vieţii şi replică, perpetuă la tentativele morţii, vine din mit, din basm, din poveste, ca şi ceilalţi protagonişti : Noe, Ioniţă („ca o floare de cînepă trăia pentru a trăi"), Vasco etc. Ei revin, trec de L;i o istorie la alta, ocrotiţi de zonele fabulosului, de umbrele mitologiei (Castor, Polux, Leda), sau de ale istoriei devenite mitologice (Cezar, Marc-Antoniu). Legenda, basmul, mitul colaborează la compunerea unui sistem de referinţe inepuizabil realizînd spaţiul haluci-natoriu al unei lumi agonice, sfîşiate de suferinţe dar şi de speranţe, transcriindu-şi experienţele în „fabule" criptice. Reprezentările sunt, cum mai spuneam, aidoma unor hieroglife, savant elaborate, urmînd modelelor eso-terice ale vechilor poveşti ale lumii. Lumea e un imens spectacol şi ea e un teatru heteroclit, în care se întîmesc toate înfăţişările şi măştile înregistrate şi conservate de istorie, de memoria umanităţii. Captivitatea şi tragedia acesteia, personajele cu atribute regăsite în basm (Noe şi fereastra sa fermecată ; Ioniţă şi simbolul vitalităţii, al forţei virile, sălbatice), dorinţele transformate, ca în basm, în lumi închipuite, marile mituri sunt

acorduri ale unui epos despre temeliile zdruncinate, dar nu înfrînte, ale vieţii. Sau, pentru a rămîne în contextul acestei cărţi care obligă la a trece dincolo de condiţia naraţiunii consacrate, totul devine semn şi totul se exprimă prin semn : „Basme, ambiţii, vise, ţăndări ale unui spirit de dreptate nemuritor, eroic, aşa cum ceasul şi telescopul lui Cuciulan, autobuzul lui Ion din Ciucea, pămîntul din batista lui Oneaţă, vioara lui Pîinecoaptă, toba lui Cu-

277

cerzan nu erau altceva decît nişte obiecte şi semne umile ale unei lumi ce voia să cîştige războiul ca să nu moară pe veci pacea cea de toate zilele, eternă...".

Gustul pentru interpretarea sub semnul fantasticului e vechi în proza lui Dumitru Radu Popescu. Nuvela apela la aceleaşi surse şi propunea cam aceleaşi analogii. Suntem acum în faţa unei proiecţii mult mai vaste şi mai profunde. Transgresarea realului se realizează şi prin imaginile antropomorfice, prin accentuarea stărilor de vis, deschise fantasticului, neverosimilului, terifiantului sau unor reprezentări de coşmar grotesc. Impresia e de. vrajă învăluitoare, provocată de cuvînt şi de raporturile acestuia, de interdependenţa unor sintagme ce, mai apoi, se restrîng, izolînd un cuvînt sau altul şi punîn-du-l într-un plan aparte. Aglomerarea stărilor de vis, suprarealitatea creată şi provocată, iluziile şi mirajul aventurii, lagărul convertit într-un univers demenţial, absurd („Şi absurdităţile sînt normale. . ."), alternarea unor planuri („Totul e plauzibil. Aproape normal. Ca orice noapte. Şi chiar ca orice război") sunt de reţinut pentru acest vîrtej heterogen, fantastic, aluziv, criptic. De. fapt, fabulosul este un termen consubstanţial şi depăşeşte funcţia unui simplu artificiu narativ. Probabil că din punctul de vedere al discursului, partea finală, a delirului lui Rilă, este experienţa narativă cea mai interesantă pentru scrisul lui D. R. Popescu.

Să spunem că romanul recurge la o poetică atât de complicată şi de pretenţioasă — am considerat de mai multe ori romanul drept o structură barocă şi cred că termenul este aici justificat pe de-a-ntregul în virtutea unui cod extrem de sever în ordinea motivelor şi a temelor. Amintirea şi premoniţiile, „fascinaţia morţii, leit-motivele (unele de extracţie literară : „pădurea spîrizuraţilor", Apostol Bologa, Hamlet, Lear, modelul istoriei antice înregistrat de Plutarch etc), războiul, dimensiunea tragicului şi a grotescului, singurătatea şi compromisurile, falimentul izolării, adevărul şi gustul

278

minciunii, proiecţia unei fiinţe („. . . un om, atît, băgat între măselele acestea ale timpului, făcînd şi el ce poate, făcîndu-se prin el afurisita asta de istorie, cu sîngerările şi crimele ei, atît"), alegerea şi tentativa eşuată de a ieşi din timp, dezertarea, rezistenţa şi scenele unei istorii trăite (anii 1940-l944), eroismul şi adolescenţa, — vîrs-tă a candorii şi a ingenuităţii, a reacţiilor violente, polemice, derutante pentru „îngerii" acestei cărţi — sunt motive şi (unele) teme ale unei compoziţii simfonice, — epos şi epopee heterogenă, barocă, inegală şi totuşi incitantă.

Dar mai presus de acestea, pledoaria scriitorului e pentru o *lume văzută ca un uriaş spectacol,* fascinant, cuceritor, respingînd şi atrăgînd totodată, alternînd actele fundamentale ale existenţei, celebrînd aventura existenţială şi ceremonialul sacru al vieţii şi al morţii. Or, sub zodia acestei teme reluate şi urmărite prin felurite ipostaze ale fiinţei (exodul, intinerariile nesfîrsite ale unei colectivităţi condamnate la un veşnic neastîm-păr, la o neîncheiată goană), scriitorul proclamă primatul, atît de ameninţat şi atît de prigonit, al raţiunii : „ma,n-taua raţiunii !", trimiţînd — prin jocul aleatorie al cu-vintului — la Gogol. Ca în orice mare epos, aducerile-aminte şi salvarea amintirilor, ca replică la tentativa criminală de a şterge amintirile, sunt celebrate pentru a reedita prin text mărturia timpului („Amintirea desfăcea tot ce era închis").

Grasul îngerilor este cartea unei galerii de personaje-nmbol ; ele rămîn prin valoarea şi acţiunea lor ca semn, fiind rareori un destin proiectat (Estera). Grotescul şi reducţia caracterologică funcţionează anulînd ideea per-sonajului-destin. „îngerii", adolescenţii smulşi din vîrs-ta candorii şi puşi în situaţia de a alege, de a muri sau de a răspunde (Melentie Poinar, Oneaţă, Rilă, Valeria, Agnes, Ion din. Crucea, Petru Mihuţ, Petru Cucerzan, Aurica etc), participă la ceremonialul acestui epos alături de alte personaje care tind să devină un semn cu trimiteri spre basm şi poveste : Ioniţă, Noe, Vasco, Luna. Oficiind prin ei, scriitorul rămîne credincios unui discurs în care semnificantul principal e acela al Cuvîntului.

279

O atare structură de „roman", mai degrabă poem în cînturi, atins de semnele fabulosului, ale neaşteptatelor aventuri ale logosului, nu avea cum să evite *aspectele jocului* şi convenţiile acestuia.

Ludicul, ca şi la alţi mari prozatori ai secolului nostru (ne gîndim mai cu seamă la proza sud-americană), se materializează în gustul ire-presibil pentru hiperbolă, pentru simbolurile spectacolu-lui/teatrului şi, mai cu seamă, ale unui spectacol „.total" precum *circul.* Nu e vorba de degradarea parodică a unor planuri sau raporturi ; cum, de asemenea, e de exclus simpla tratare caricaturală sau prin/în deriziune a unor personaje sau situaţii mai mult sau mai puţin convenţionale. Realitatea e că D. R. Popescu — ca şi în *împăratul norilor* sau în convenţiile textelor sale dramatice — alege semnele preeminente ale teatrului ca reprezentare simbolică şi ca echivalenţă proteică a lumii văzute în multitudinea manifestărilor ei.

„Recuzita" trimite la circ şi la planurile acestuia : caii, Agnes (o „circăreasă") ; sugestiile calului din basm (calul lui Făt-Frumos) ; caii Apocalipsei, ca într-un terifiant şi totuşi fascinant spectacol ; trimiterile spre jocul dintre esenţe şi aparenţe, dintre măşti şi faţa „reală" a lucrurilor ; drumurile nesfîrşite ale ţiganilor („căruţaşi ai sorţii") şi, mai cu seamă, lagărul-castel-spital-bala^uc aparţin acestei regii iar strategia narativă e a celui care conduce jocul. Să ne amintim de partea a doua a cărţii. Scena e laboratorul unei şcoli iar spectacolul interpretat e al aceluiaşi miraculos şi fabulos personaj care revine în experienţele şi amintirile Esterei. Clovnescul şi grotescul „învierii" (soldatul beat, socotit mort, e prohedit şi apoi sărbătorit după ce se trezeşte. . .), impresia de farsă şi de bîlci *zgomotos* se accentuează pe măsură ce ne apropiem de paginile (numeroase) consacrate „lagărului", unde jocul grotesc capătă proporţii extrem de elocvente pentru actul combinatoriu al acestui specta-col-fabulă şi echivalenţă a umanităţii („De altfel trebuie să-ţi spun că mă nair mereu cît sînt de mărunţi cei care din umbră sau mai din lumină trag sforile acestei co-

medii sinistre ce se întîmplă cu noi şi în jurul nostru"). Jocul este şi al absurdului şi al unor raporturi total ncrimbate, al războiului şi al destinului, al puterii şi al suferinţei, al tragicului destin al lumii (vezi jocul de cărţi în castelul-lagăr-balamuc şi semnificaţia lui simbolică).

E un joc de-a viaţa şi de-a moartea ca şi acela al descompunerii şi recompunerii limbajului, ca şi-libertatea pe care şi-o asumă naratoruL atunci cînd lansează cuvintele într-un joc al asociaţiilor şi al coresjronden'e-lor neaşteptate, invocînd vechi texte, rescriind pagini celebre prin rupturi de sensuri şi prin elaborarea unei lunii de coşmar, delirant, cutremurător, înspăimîntînd dar şi chemînd cu o atracţie greu de explicat. Iluziile şi mirajele, certitudinile şi nesiguranţa, jocul întîmplării şi jocul tragic al destinelor ţin de marea comedie a lumii, de miturile, de falsele şi neîndoielnicele ei adevăruri. De -altminteri, procesul de descompunere şi recompunere a .unităţilor limbii poate fi el însuşi un joc grav iar ludicul nu e altceva decît un act de re-creare a lumii : „Doi orbi şi un mut. Semnele timpului. Cetăţile nepocăite. Lauda Tatălui. Joacă de mîrtan. Isus neluat în seamă în cetatea sa. Puterea Cheilor. Mă mir că nu şi a cheloşilor. Smochinul neroditor. Pilde. Dinarul Cezarului. Parabole. Judecata viitoare. Joc de păpuşi. Lepădarea lui Petru. Aţăraie !" E vorba de a recompune un spaţiu sau de a-l supune unei interpretări, de a demisti-fica şi demitiza, adesea incisiv şi cu o furie teribilă, sloganuri, false adevăruri, falimentare postulate puse astfel în lumina acestui discurs necruţător prin forţa lăuntrică a Cuvîntului. -

Ir. seria personajelor-simbol, Vasco Slabul, Noe şi Iontţă par să ilustreze, ca într-un spectacol, o lum-e iar plăcerea ludicului nu e- străină de „cronicarul" Melen-tie, ; pentru că jocul aleatorie al cuvintelor intrate în combinaţii semantice insolite — asemănător celui din proza suprarealistă sau dintr-un „precursor" precum Urmuz — este un alt „personaj" al circului lui D. R. Popescu. Straniul şi fantasticul colaborează la acest „joc" unde miraculoasele însuşiri ale unor personaje

S-

(basmul este el însuşi un sistem extraordinar de convenţii şi de forme ale simulării) se pot traduce printr-un demers cognitiv astfel sugerat : „Vasco Siabul ştie totul, e omul dracului, şi ce nu ştie el, mai află de la un nenorocit, cu care e ascuns în pod la Măcăneaţă, Noe, care cică vede printr-o ferestruică tot ce... „Neeăutînd logicul acolo unde convenţiile substituie logica faptului comun, avem să înţelegem intenţia prozatorului pentru care lumea este un vast şi miraculos spectacol, cu magia şi vraja sa („Omul acesta, cînd priveşte prin geamul său, e ca şi cum ar visa. . ."). ,,Actorii"şi „regizorii" din acest joc cu schimbări, cu surprize, cu măşti şi cu reacţii imprevizibile, reamintesc mari evenimente ale lumii sau traduc ■—■ parabolic — semnificaţii ale timpului şi ale istoriei.

Măştile sunt diferite şi alternanţele de culori şi de nuanţe, de lumini şi de umbre rememorează pentru cititorul sedus şi convins de joc viaţa însăşi, cu faptele, erorile, himerele şi chemările acesteia. Absurd, ciudat, fantastic, jocul pretinde un univers semiotizat, un univers, al semnelor traductibile, — o istorie a omenirii, scrisă prin marile ei personaje : Don Quijote, Lear, Ham-let, prin personajele marilor texte ale lumii antice etc. Ca o succesiune aparent haotică (sau, probabil, voit haotică) de imagini, urmînd unei extraordinare *înscenări,* proza fixează momente memorabile sau obligă privirea să accepte un gest, o siluetă, un act ieşit din comun. Exorcizînd timpul, celebrînd amintirile şi condamnînd toate imaginile tulburi ale lumii, spectacolul povestit în acest roman-epopee este viaţa însăşi şi Timpul ieşi! din convenţiile lui, acceptate pentru a se rosti despre mari întrebări ale oamenilor. E, desigur, un fapt de reţinut pentru un text despre care sunt convins că se va serie din unghiuri diferite, dar nici într-un *caz* eu indiferenţa. E o carte profundă şi ea aşteaptă lecturi noi şi lecturi reluate.
{1986}

POVESTITORUL

Cultivînd povestirea şi nuvela fantastică (şi nuvela se supune condiţiei uimitoare a povestirii ce refuză orice restricţii imaginarului şi neverosimilului, în ordine artistică) în volumul de debut, *Marginea Imperiului* (Editura Dacia, 1981), Tudor Dumitru Savu rămîne credincios, la cea de a treia carte, *De-a lungul fluviului* (Editura Dacia, 1985), istorisirii şi omniprezenţei unui narator învestit cu darurile supreme ale rostirii, memoriei şi ascultării. Se adaugă atributele atît de riguroase. ale povestirii, ca formă suprem pretenţioasă şi aşezată în marginile unui discurs dominat de darul relatării,, de fascinaţia evenimentului narat precum şi de existenţa unui auditoriu format la şcoala — veche şi nealterată de timp — a ceremonialului unei structuri fastuoase în a-parenta ei simplitate. Un al doilea volum, numit ca şi recenta carte „roman" (avem să acceptăm termenul *roman* numai pentru că istoria salvează de-a lungul secolelor o formă unde convenţia nu anulează rolurile evenimentului, naratorului, cronotopului, mirajului unui spaţiu epic creat precum într-o aventură mitologică fabuloasă), e vorba de volumul *Treizecişitrei* (Editura Cartea Românească, 1982), consacră o pasiune statornică şi mistuitoare : universul Deltei, al bălţilor şi al fluviului, intrat în legende şi creînd, la rîndul său, prin oamenii ţărmurilor şi ai apelor, noi întîmplări tulburătoare. ,

Stâpînind peste o lume ciudată, dezvăluind o umanitate cu generoase reacţii şi cu o înţelegere înduioşătoare a valorilor morale şi spirituale, Tudor Dumitru Savu, o spunea Dumitru Radu Popescu în prezentarea primei

cărţi, face parte din familia rară a acelor „proprietari de dulci şi umbrite şi umbroase fantasme. . .". Lumile prozei sale, teritoriul reinventat potrivit cu sugestiile şi cu sistemul de referinţe generate de mitologia Deltei, a fluviului şi a bălţilor sunt dominantele în *Treizecişi-**trei*** şi revin în *De-a lungul fluviului.* înrudirile sunt numeroase şi declarate, urmărind să desăvîrşească *istoria* unui *topos* distinct, nu fără precedente în literatura noastră, pomenind numai prima „carte" din *Cartea milionarului,* a lui Ştefan Bănulescu *(Cartea de la Meto-polis).* Analogiile sunt fireşti şi nu diminuează cu nimic valoarea naraţiunii lui Tudor Dumitru Savu. Oraşul sân este **Cantacuzina,** labirintic spaţiu al povestirilor, oraş intrat în poveste şi în basm, in legendă şi în mit precum Metopolisul, în timp ce• *'Treizec'şitrei* este fantastica istorie a lui Agachi Gherasim, vânzătorul de poveşti, despre Mila 33, şi aceasta un loc al neobişnuitelor **întîmplări** ale imaginarului şi ale visului, ale miracolului şi ale iluziei unei lumi salvate de uitare prin povestire şi prin rapsozii ei.

Impune, în recentul volum, siguranţa elaborării discursului şi savanta distribuire a întîmpiărilor fantastice, recreate prin vocea unui Narator-martor sau **a** unui narator (metamorfozat) care înregistrează, ascultă şi re-inventează istorii auzite de la alţi povestitori **sau** posibili protagonişti ai aventurilor neverosimile. Inaugurată printr-o frază care anunţă neaşteptate şi nemaipomenite fapte („Omul care avea să schimbe întru totul viaţa pînă atunci destul de tihnită a Cantacuzinei se numea Naceadis Cota"), povestirea.păstrează, sub semnul „misterului" şi al secretelor dezvăluiri, ceva dintr-o ***poveste**-basm,* istorie scrisă despre un loc păstruns în legendă. Fraza urmează cadenţei istorisirilor şi reţinem **interludiile,** unde registrul relatării se modifică, introducînd o voce deplasată spre persoana a doua a unui narator / **na-**ratar (avînd, prin urmare, alternanţe ale vocilor). Sunt interludiile lui Anastastu ca ,într-un cîntec al farmecelor aşteptării şi mirajului, uneori excesive şi prelungite, făcînd să. se resimtă şi structura frazei, alterate, în atari **cazuri,** de o retorică nesupravegheată.

într-un timp nedeterminat, într-un „atunci" propriu povestirii şi respiraţiei generalizatoare a acestei structuri, Cantacuzina devine un loc al miracolelor, al labirinturilor şi enigmelor, oraşul Dafnulei, fiica ciudata şi fantastă a lui Naceadis Cota, enormă, ducînd cu ea mirosurile tari ale bălţii, purtînd, ca efigii, lipitori p::-tot corpul şi avînd puteri neobişnuite (îi dă Naratorului lentile din ochi de calcan, graţie cărora *va vedea* (!) istoriile şi faptele Cantacuzinei). Tot în acelaşi spaţiu fantastic avem să-l aflăm pe generalul Ion Leopold Mărgea, pe Sia Ferekide-Belgun, Dunărea şi Cîmpia, moara lui Kanazis (loc al eternităţii şi al succesiunii „povestitorilor"), năluci precum ştiuca Wanda Wilhelmina, cu inel de aur, Pădurea Dragodanei sau jalnicii înfăţişare a lui Ragîţiu Bulbuca... Basmul întemeierii şi al sacrificiilor, al nălucilor şi al vederii Naratorului („. . .am putut vedea nopţile Cantacuzinei, misterioasele, întunecatele şi fremătătoarele nopţi ale Cantacuzinei"), povesteşte, mai presus de toate, despre acest *topos* alegoric şi însoţit de metaforele unor motive vechi precum : labirintul, feeria iluziilor şi mirajul unor posibile şi înceţoşate dorinţe, viaţa şi moartea, trecerea în neant, deşertăciunea, iluzia puterii şi a fericirii etc.
Naratorul înzestrat cu darul extraordinar al vederii dincolo de fapte spre substanţa lucrurilor e nepotul lui Petru Agap, un *narator-martor,* dar şi un narator ce-şi extinde prin mărturia altora zona privirii. El are misiunea corelării şi conexării faptelor pentru ca sensul să se dezvăluie, ştiind prea bine, totodată, că numai amintirea salvează de la moarte iar povestirea e semnul indelebil' al acestei eternităţi („...viaţa ta toată e o ne-sfîrşită aşteptare, mai mult de atît n-ai putea spune, n-ai avea ce povesti, tu n-ai să poţi istorisi niciodată nimic pentru că nu ai decît o singură amintire care este propria ta aşteptare..."). Unele auzite de la alţii, altele tăinuite de protagoniştii lor şi rostite într-un moment unic de confesiune („Cine era Ion Leopold Mărgea, cu in ajunsese el la Cantacuzina şi cum reuşise să stăpînească acum tot oraşul, să pună mîna pe el şi să-l conducă, ° o istorie mai lungă pe care. am auzit-o şi eu din mai
285
multe guri. Sigur că nu totul era adevărat. . ."), istoriile sunt reunite şi înscrise într-un discurs menit să invoce voci şi să reclame depoziţii după ceremonialul atît de vechi al povestirii, formă rituală şi prezidată de norme defel eludabile.
Martori şi „spectatori", toţi sunt atraşi de istorii şi vraja lor stăpîneşte, generând nu doar ascultarea, nu doar statuarea unor coduri ale receptării, ci unul distinct, atît de propriu şi de direct legat de preceptele acestei vechi structuri literare : apariţia „naratarului", categorie imanentă discursului, nu doar simplu interlocutor, ci un factor inseparabil legat de actul comunicării / rostirii. Revenind la narator, să reafirmăm condiţia privirii şi a înregistrării sensibile a întîmplărilor („Auzeam ca prin vis caii de cîmpie învinşi de sete şi dei singurătate"). Treptat se succed, privilegiat, cîţiva vechi povestitori precum bizarul morar Kanazis sau se menţionează numele lui Agachi Gherasim (vezi *Treizeci-şitrei),* cel care „vindea tot felul de istorisiri. . ."), pentru ca ceremonialul să-şi afle dezlegarea în proclamarea sensului suprem al naraţiunii-ritual : „Să poţi afla viaţa unui oraş, cine şi cum l-a zidit, nu e greu, nu istoveşte viaţa şi priceperea nimănui. Dar de abia de aici începe adevărata căutare, pentru că dincolo de faptele pe care le poţi avea şi pe care le poţi verifica din mai multe părţi, dincolo de ele, zic, e un miez necunoscut care se ascunde la nesfîrşit, un miez ce poate trece atît de repede peste înţelegerea noastră". Inextricabilul se transformă în univers inteligibil, desluşit şi supus înţelegerii'prin povestire şi mirajul acesteia e al vieţii, al existenţei — cum nu o dată s-a spus [Mircea Eliade, Marin Preda etc.j unei colectivităţi („. . .iar în închisoarea din Ostrov am întîlnit oameni care ştiu multe lucruri, care au pus mîna pe duhul poveştii fără de care nimeni n-ar putea rezista. E unul acolo, Hariton, care ţine trează atenţia tuturor, toată ziua povesteşte, toată ziua şi toată noaptea (. . .) şi a scotocit — arhivele Căpităniei şi a stat de vorbă cu bătrînii şi cu morarul Kanazis şi are de gînd să aştearnă pe hîrtie istoria oraşului".
236
Narator simbolic, povestitorul lui Tudor Dumitru Sa-vu îşi pierde vederea pentru ca Dafnula să-i dea vederea după o veche şi tainică reţetă (lentile din ochi de calcan) ,însemnînd, cred, trecerea spre revelarea lucrurilor în substanţa şi esenţa lor. Un „Homer" etern e proiectat, după legile inalterabile ale naraţiunii şi ale eposului, astfel enunţat: „Am început să văd tot felul de lucruri care nu sînt. . . care s-au petrecut de mult" ; „Mă întrebi acum şi mi-e greu să-ţi răspund, cum se întîmpla cînd începeam să văd, mi-e greu să-ţi răspund pentru că nimic din ceea ce ştii tu ca unul care are ochi buni, buni, daţi de la naştere nu se aseamănă cu ceea ce puteam eu vedea atunci".
Istoriile „negustorilor de poveşti" din familia, rară, a lui Agachi Gherasim („Sînt negustor de poveşti"),

au, totdeauna, dimensiunea simbolică, şi alegoria îşi proiectează umbrele pentru a lăsa învăluite în tainice înţelesuri faptele propriu-zise. De aici fabulosul ca un termen organic al naraţiunii lui Tudor Dumitru Savu. Sub sem-nui fabulosului, al jocului şi al spectacolului lumii (Pan-telimon Calcatinge aduce în oraş „o trupă de actori şi de circari hămesiţi", amintindu-ne — întocmai lui Ga-briel Garcia Mârquez -- de motivul lumii ca teatru, de rolul măştilor şi al travestiurilor), istoriile povestesc despre fantomatica reapariţie a şalupei „Haricleea" a căpitanului Marcozi, despre moara lui Kanazis ce „va trece din veac în veac", despre „farse, miracole" ale a-cestui teritoriu al basmului şi al poveştii tîlcuitoare. Fiindcă Tudor Dumitru Savu acordă acestei forme funcţiile superioare ale semnificaţiei şi ale elogierii existenţei în datele cele mai profunde ale acesteia.

EXPERIENŢELE DISCURSULUI NARATIV

Povestitorul din *Comisia speciala* (Cartea Românească, 1981) e „pus în situaţia de a culege un anumit număr de mărturii" reordonate şi restituite în funcţie de efectele (scontate) ale colajului. Textele sunt diverse ca formulă, eombinînd parodic limbaje diferite şi simulînd, în virtutea mecanismelor conotative ale unor tipuri de discurs. De la jocul titlurilor şi al punerii în pagină şi pînă la comentariul naratorului suntem invitaţi la a re-face şi a re-compune o „naraţiune" care confirmă un scriitor înzestrat, decis să producă un experiment, nu inedit, desigur, dar pretenţios şi interesant. Simularea unor scriituri şi inserţia „materiei prime", urmînd ca cititorului să-i revină obligaţia de a statua o ordine şi de a schiţa o naraţiune reprezintă o experienţă şi expresia dorinţei de a înfrunta formele discursului epic bazat pe succesiunea evenimentelor. O notă plasată în subsolul paginii în *Comisia specială* permite cititorului să-şi facă o idee despre proiectul narativ al lui Ion Iovan, despre poietica deconspirată a prozatorului şi despre „jocul" unei a tari scrieri : „în orice caz, autorului a început să-i umble prin minte ideea că a duce pînă la capăt o lucrare ar- putea însemna un fel de atentat la autenticitate". Fără a fi formulat deplin, tipul de discurs adoptat tinde să atragă în operaţia de re-compunere şi de „scriere" un cititor dispus să accepte convenţia şi să reinventeze regulile jocului.

In recenta sa carte, *Impromptu* (Cartea Românească, 1986), temele naratorului, ale poeticii şi ale poieticii sunt dezvoltate în continuarea unei experienţe nu mai puţin incitante şi cu toate că lectura e adesea stînjenită din pricina unor voite obscurităţi şi nedeterminări (personaje, raporturi între ele, posibilele elemente potenţiale ale unei indirecte trame etc), parcurgem un text elaborat de un scriitor înzestrat, avînd patima cuvîntului şi a frazei îndelung pregătite, cultivînd un discurs de o incontestabilă eleganţă stilistică şi de o remarcabilă valoare conotativă. Cuvintele urmează unui impuls ordonator şi bănuim un centru al unor unităţi sintagmatice reunite şi grupate prin extinderea' funcţiei semnifica-toare a textului.

Impromptu este o carte cu adevărat elaborată şi nu ignorăm deloc dificultatea (dar şi voluptatea scrisului) unei compoziţii aparent necontrolate şi deschise surprizelor. Cum în muzică e vorba de o piesă care permite libera dezvoltare a temelor şi succesiunea acestora, Ion Iovan păstrează numai impresia de improvizaţie şi de alcătuire aleatorie a planurilor narative pentru un text ingenios ca formă şi ca teme ambiţioase atît prin numărul de planuri şi de nivele cît şi prin sistemul de semne (simboluri în primul rînd, dar şi metafore ale unui univers concentrat ca motive obsedante ale privirii şi ale spaţiului-timpului) pus în mişcare de un narator plurivalent, înregistrăm un plan al itinerarului lui Livius Dumitru în ipostaza de cercetător şi de prospector : apoi, planul scrisorilor-jurnal ale Marthei, absolventa clasei de declamaţie conduse de Profesor ; un alt plan ne situează în decorul unui compartiment de tren unde cuplul Mar-tha-Livius e reunit sub semnul absenţei (în comunicare), al „filmului" proiectat după legile montajului şi ale a-paratului de filmat, gările fiind semnul acestui drum fără sfîrşit ; planul eseului l-aş numi pe acela unde mi-neralogul în drum spre vîrfu] lui Rot îşi notează, ca într-un „jurnal de bord", constatările întrerupte de reflecţiile despre eseul consacrat Capcanei ; dacă mai a-dăugăm că itinerarul (gările, denumirile, priveliştile surprinse cu ochi de operator avertizat, imaginile-simbol)

este alternat de lectura unui memoriu ştiinţific (prospectările impuse de căutarea hidrocarburilor) şi de crîmpeie de mărturisiri făcute la radio într-o emisiune pentru ascultători, avem să reţinem caracterul compozit al textului regizat de un narator abil. La rîndul său, el intervine într-un plan distinct unde sintagmele re-fac, re-ordonează şi des-compun pentru a re-construi un discurs devenit treptat o poetică declarată, explicită, conjugată cu o poietică ostentativ formulată, la dispoziţia — să spunem astfel — a

cititorului mereu provocat şi invitat la efortul de iniţiere.
Colajul devine obligatoriu şi efectele rezultate din montajul realizat sunt adesea surprinzătoare în cartea lui Ion Iovan. De reţinut ca performanţă a alternării şi a juxtapunerii e discursul din finalurile propuse cititorului („a şaptea zi"), unde fraza cîştigă ca ritm, ca aglomerare, ca precipitare şi ca pe un itinerar neîntrerupt (,,De altfel, — notează naratorul — romanul acesta mi-l imaginez ca pe o călătorie în cerc"). Cercurile sunt planurile propriu-zise, aşa cum le-am inventariat, sper, cu fidelitate de cititor dispus să accepte convenţia şi jocul narativ.
Spuneam că fraza lui Ion Iovan are strălucire, şi o anume frenezie senzorială emană din alternanţele cuvintelor iar somptuozităţile stilistice nu sunt puţine, chiar dacă impresia de simulare şi de reducţie parodică la un anume mecanism transpare cîteodată. Explozia stilistică are calitatea de a produce *stări ale textului,* cum ar fi în scrisorile Marthei (ea le socoteşte un *aide-me-moire* scris cu aparentă neglijenţă, direct, fără preocupări pentru stil şi pentru expresie, digresiv : „îţi scriu aşa cum ţi-am promis,.fără să şterg, fără să recitesc — vei găsi tu o noimă") ; sau textul naratorului, scris parcă pentru a iniţia, codificînd de fapt şi cerînd reîntoarcerea! la sintagmele care au declanşat şi au provocat reflecţia pusă ulterior în legătură cu aceea a cercetătorului dominat de ideea eseului său, şi el situat în apropierea j „epicii" naratorului din text.

Parafrazînd şi reinterpretînd, unificînd sau, dimpotrivă, parodiind şi reconstruind după ce, în prealabil, s-a destrămat unitatea, naratorul a compus un text al poeticii prozei sale, una dintre părţile cele mai importante ale cărţii. E jocul textului / textelor şi spectacolul cuvintelor este cu totul remarcabil în ciuda faptului că lectura are de înfruntat neclarităţi şi nebulozităţi şi că — e opinia autorului acestor rînduri :— proza nu are şanse decît sub semnul evenimentului şi al personajului, al istoriei epice. Indiferent de extensiunea elementelor cu caracter experimental şi în pofida inteligenţei prozatorului, artificiul — în sensul bun al cuvîntului — nu poate substitui dimensiunile interioare ale epicii. E oare de respins experimentul ? Nicidecum. El se justifică perfect şi nu văd un argument mai convingător în favoarea acestuia decît vitalitatea reală a prozei unde destinele şi evenimentele produc impresia puternică a vieţii.
Avem, aşadar, să vedem în *Impromptii* un exemplu pentru inteligenţa şi disponibilităţile 'prozei contemporane tentate de formele diverse şi de zone dintre cele mai largi ale reflecţiei creatorului în ipostaze varii ale naratorului-eseist sau ale naratorului-demiurg. Poetica profesată este aceea a *labirintului,* a structurilor libere şi aleatorice, a imprevizibilului (nu în sensul strategiei narative bazate pe tramă), a încifrării („Fără să ştii la ce te poţi aştepta, inconştient de faptele strînse într-un şir de hieroglife..,"), a acestei hieroglife compuse din planuri textuale şi din impuls ordonator. Ideea de bază a poeticii lui Ion Iovan, luînd în considerare jocul, artificiul şi convenţiile, e aceea a unei proze posibile prin modificarea personajului şi a tramei, a evenimentului înscris într-o ordine (istorie epică). Nu e vorba de abandonarea realului ci de o altă abordare şi de o altă privire, de o altă logică a epicii, de angajarea şi de provocarea cititorului mereu invocat si chemat la un dialog despre proză şi despre actul producerii (poietică). Destrămarea şi destructurarea textului epic (văzut în con-venţicinalitatea gramaticii sale), deconstrulrea şi re-fa-cerea prin forţarea unor termeni comuni pentru roman

sunt principii demonstrate. Fiindcă este vorba despre o demonstraţie şi despre poetica operei în calitatea ei de martor şi de subiect al naraţiunii. Cu alte cuvinte, e un text despre text, realizat în planuri numeroase sub semnul Capcanei şi al stimulării cititorului să pătrundă hieroglifele şi meandrele pentru a trăi plăcerea lecturii şi a inteligenţei demonstraţiei narative.
De fapt, cartea lui Ien Iovan are structura bazată pe *mişcarea şi organizarea contrapimctică* a unităţilor care compun planurile discursului („încăpăţînîndu-mă să desfăşor o acţiune contrapunctică") iar „dilema" literaturii epice este o falsă dilemă pentru cititorul avertizat şi dispus să accepte glosele naratorului despre „criza" şi absenţa epicului („priviţi romanul acesta — preocupat înainte de toate de propria lui uzurpare. . ."). Suprarea-litatea sugerată şi „infrarealitatea" realizată amintesc, ca şi în cartea anterioară, *Comisia specială,* de jocul ur-muzian şi de nevoia mereu simţită (şi declanşată de narator) de a reinterpreta irolurile naratorului. In *Im-promptu* jocul e al, provocării şi al simulării şi nicidecum al renunţării la personaj sau la strategia narativă. Adresîndu-se cititorului : „în situaţia de faţă, dumneavoastră sunteţi cei care aveţi toate datele, cei care des-

curcaţi iţele — şi suportaţi deznodămîntul. Epica nu există. Există viaţa", naratorul invită la a descifra şi la a medita despre alternative în proză, despre valoare şi non-valoare, despre experiment şi despre căile de ales în numele disponibilităţilor deschise ale literaturii. Reafirmată prin nivelul consacrat eseului, ideea unui text despre text şi a meditaţiei despre şansele diverselor formule narative este pusă în discuţie, dezvoltînd partitura reflexivă şi comentariul Naratorului înfăţişat în ipostaze diferite şi aparent derutante. Capcanele sunt ale lecturii şi ale textului iar pătrunderea în labirint devine semnificativă pentru natura discursului nuanţat stilistic şi ca scriitură propriu-zisă (efectele rezultate din privirea unui cineast versat, tentat de unghiuri felurite de filmare eto.).

în fine suntem puşi în faţa unui text unde sistemul de semne (simboluri în special) determină ritmul, tonalitatea şi viabilitatea discursului. „Irealitatea" textului e insistent subliniată (tensiunea e, repet, a discursului) de imaginile spectacolelor echipei de recitatori de itinerarul cercetătorului (leit-motivele muntelui şi cîinelui) de apariţia fantomatică a gărilor (impresia de batiscaf e mereu reluată), de obsedanta reluare a peisajului oraşelor străbătute în turneul Marthei (piaţa, Strada Mare monumentul oraşului) etc. Textul are substanţă şi impune prin segmentele lui chiar dacă rămînem la opinia că experimentul de tipul celui profesat de Ion Iovan nu poate satisface condiţia reală a naraţiunii, marea ei forţă de seducţie.

(1986J

UN NOU ŞI AUTENTIC PROZATOR

Partizan al lecturilor care se dispensează (sau se pot dispensa) de informaţia privitoare la scriitor, crezînd mai degrabă în resursele textului de a comunica despre producătorul acestuia, regret acum faptul că nu ştiu nimic despre Rodica Palade, autoarea romanului *Iarna, vietăţile* (Cartea Românească, 1987). Nedeţinînd date despre prozatoare .descoperim, în schimb, un autentic şi excepţional autor în această carte despre vîrste, despre viaţă şi despre moarte, despre iluzii şi despre inexorabila trecere spre o bătrîneţe defel frumoasă şi deloc aureolată de semnele senectuţii. Cartea dezvăluie cu luciditate şi cu o anume crispare a discursului semnele de-vastatoaie ale îmbătrînirii şi ale decrepitudinii, neezitînd să observe urîtul, sordidul, neliniştea şi frustrarea în cele mai diverse ipostaze ale fiinţei omeneşti intrate în mecanismul necruţător al anilor.

Rodica Palade, aflăm, este la prima ei -carte, un debut tutelat de o altă remarcabilă prozatoare, Gabriela Ada-meşteanu, în calitate de „lector" al cărţii apărute la Cartea Românească, şi avem să descoperim consonanţe în ordinea motivelor (nostalgia adolescenţei, macularea acestei vîrste, deziluziile tinereţii, intratabila severitate a judecăţii adolescentine etc), iar aplecarea asupra procesului de degradare a uiior fiinţe dezarmate şi paralizate în faţa agresiunii unor fapte (inclusiv vîrsta şi semnele biologice ale căderii) ne aminteşte de un mare roman precum *Dimineaţă pierdută.*

Dar înainte de a atrage atenţia şi asupra semnificaţiilor acestui text uimitor de matur şi de sigur ca scriitură şi arhitectonică, să remarcăm densitatea narativă şi alegerea unui tip de discurs unde relatarea pregăteşte dimensiunea specifică a *mimesis-ului,* într-o savantă şi atentă combinare a *vocilor: diegesis* şi *mimesis,* ca în alternativa unei construcţii narative ce tinde spre epopeic. Rodica Palade construieşte un spaţiu narativ închis şi apelează la soluţia unor monologuri paralele sau în surprinzătoare interferenţe, proprii discursului polifonic. Enunţurile au aspectul monologului rostit, oralitatea fiind mai adesea perfectă, de unde aspectul de *spectacol* şi de participare a unor *actori,* instanţe mereu chemate să rememoreze şi să retrăiască evenimente situate într-un timp anterior.

E, spuneam, un *spaţiu închis,* sugerat şi de cele două episoade cu funcţie de prolog şi de epilog, episoade ale groparilor, personaje angajate în fluxul interferat al monologului, regimul propriu dialogului fiind apoi instalat ca termen principal al desfăşurării narative. Cei doi ţărani deveniţi gropari (Stelea şi Marin) pregătesc mormîn-tul (prologul), urmînd ca familia (Berenice) să asiste la momentul deshumării (epilogul), explicaţiile aflîndu-se în cele trei părţi ale romanului *Iarna, vietăţile.* Simetria ' nu este gratuită şi sugestia unui teritoriu închis este treptat desemnată mai precis prin vocile celorlalţi protagonişti situaţi în prezent sau refugiaţi în trecut, în universul unui oraş de provincie. E vorba de un spaţiu fără ieşire, singurul salvat este fostul adolescent, care refuză compromisurile (Florin Ionescu), iar pentru ceilalţi (poate cu excepţia acestui ciudat personaj feminin, Berenice) nu există nici o soluţie, nici o şansă, într-o iarnă a dispariţiilor, a

înfrîngeriJor şi a trecerilor. Tentativele de a exorciza bătrîneţea sau de a o face mai senină şi mai calmă sunt — avem să înţelegem din destinele acestei cărţi scrise cu luciditate şi cu sfîşiere poate — zadarnice. Impresia de loc închis e potenţată şi de *rătăcirea* (spaţiul şi itinerarul) lui Berenice pe străzile oraşului copilăriei şi tinereţii ei. Derutată, înspăimîntată, urmărită de fantasmele etilismului, Berenice ilustrează

295

varianta *singurătăţii* şi a *absenţei,* a unei nevinovăţii şi candori pierdute, aşa cum pierdut este şi trecutul şi urmele acestuia în memoria şi în conştiinţa oamenilor.

Ideea de spaţiu închis se susţine şi printr-un alt element al construcţiei epice. Impresia e de prezenţă continuă a vocilor în scenă, pînă la sfîrşitul acestui spectacol. Un *continuum al vocilor,* al monologurilor, prelungite, reînnodate, întrerupte, fragmentate dă cărţii Rodi-căi Palade caracterul de text mimetic, deşi dialogul este relativ restrîns ca dispunere în pagină, iar discursul păstrează mereu semnul distinct al persoanei întîi, şi în monologul cu aspect oral şi în cel interior. Moartea lui Alexandru Ionescu, fratele Paulei şi al lui Berenice, tatăl lui Florin Ionescu, plecat definitiv şi ajuns, se pare, scriitor ; pregătirile de înmormîntare în prezenţa celei de a doua soţii a celui dispărut ; intervenţia fostului prieten al lui Alexandru Ionescu, Victor, acum bătrîn pro-, fesor de istorie în oraşul său natal, constituie pretextul unei trame simple, miraculos şi admirabil dezvoltate şi orchestrate. *Polifonia* este o realitate imanentă a textului şi vocile naraţiunii amintesc de interferenţele enunţurilor, aşa cum sunt ele descrise de M. Bahtin în formula „plurilingvismului", sau, altfel spus, în prezenţa Unui discurs situat între naraţiune şi mimesis.

Orchestrînd atent, intervenind adesea contrapunctic (fracturarea discursului monologal şi a dialogului rezultat din îmbinarea vocilor atrase de relatare şi de evocare), naratorul stăpîneşte cu o siguranţă de prozator matur întreaga alcătuire a textului, straturile acestuia. Impresia de desfăşurare narativă simultană, de expunere în planuri paralele şi în alternări neaşteptate, determină deplina organizare a acestui spaţiu narativ unde rememorările şi fluxul neîntrerupt al memoriei sunt incluse în substanţa acestor planuri.. Devenind un poem despre iubire şi despre candoare (partea a doua a romanului), cartea construieşte simbolurile vîrstei (Florin şi Dragostina-Silvia), celebrează iubirea şi starea genuină

296

a sentimentelor, pentru ca apoi să se fixeze în special asupra destinului tragic al lui Berenice şi asupra itinerarului ei prin oraşul străin acum şi intrat în ceaţa care anunţă sfîrşitul, agonia, motivele grave ale unor vieţi eşuate şi ineluctabil înfrînte.

Inevitabil, orice comentariu consacrat romanului Ro-dicâi Palade va fi obligat să observe mecanismul monologului. Dacă în „prologul" pomenit al cărţii monologul are accentele şi intonaţiile discursului rostit în virtutea unei retorici inimitabile, întîlnite la Marin Preda *(întâlnirea, din Pămînturi* se impune ca termen de comparaţie), celelalte părţi ale cărţii profesează un monolog ce tinde, prin oralitate, spre formele dialogale ale spectacolului, ale textului *interpretat, jucat,* iar montajul (termenul este aici justificat) înregistrează modificările de ritm, de intensitate, de vibraţie, apelînd la invocaţia retorică, la formele interogative şi exclamative etc. Se poate vorbi, în mod cert, de strategia romancierului tentat să compună sub semnul cuvîntului si al reprezentărilor întregul spectacol. Stelea şi Marin, groparii, au humor ; consemnăm transcrierea colorată a formelor dialectale ; ploaia ; accentele grave insinuate (Garofina, soţia lui Stelea, l-a părăsit, dar sugestia este a unei sensibilităţi şi a unei foarte vechi şi nealterate încă decente sufleteşti : „— N-o bat, nea Marin, n-o bat ! C-are pieliţa albă şi cum s-o atinge dă ceva, să face vînătă) ; pauzele, tăcerile, îndemnurile sau agresivitate din final (epilogul) ilustrează acuitatea soluţiilor şi a discursului elaborat de prozatoare.

Verqnica, soţia lui Alexandru Ionescu, Paula şi Berenice, Florin şi Victor sunt angajaţi în zonele acestor voci care, monologînd, intră în scenă, în mişcarea inepuizabilă a rostirii, a rememorării şi a retrăirii unor existenţe. E o tensiune reală în desfăşurarea acestui spectacol încheiat în acelaşi registru grav, proiectînd asupra spaţiului (închis) umbrele sfîrşitului. Fiecare dintre cele trei părţi ale* romanului are o dominantă a discursului de natură să fixeze mişcarea relatării şi a retrăirii *(mimesis)* a faptelor / evenimentelor. Adoptarea persoanei întîi (în monolog) e mai degrabă legată de

297

condiţia monologului rostit şi „istoriile" sunt *re-văzute* într-un decor care dă iluzia deplină a tablourilor şi a scenelor dintr-o compoziţie dramatică. în casa lui Alexandru lonescu (primul decor) cele două

surori, Paula şi Berenice, participă la pregătirile pentru înmormînta-rea fratelui lor. Interesant e că vocea Paulei este treptat dominată de aceea a lui Berenice, o voce „înregistrată" în parantezele primului monolog, de unde impresia de interferenţe continue şi de noi segmentări, de alte re-unificări ale vocilor. Mai puternice sau abia axizite, şoptite, vocile se combină, se întîlnesc, se despart, se supra-pun sau se fragmentează într-o dezordine care transcrie mişcarea deconcertantă a gîndurilor lui Berenice, bo-varică şi nevinovată victimă a alcoolului şi a evadării din real. Simultaneitatea (şi în plan temporal) plasează naraţiunea într-o desfăşurare polifonică, spuneam, şi avem să înţelegem acum că scriitoarea procedează exact atunci cînd construieşte totul în cadrul experienţei limbajului, univers care traduce şi metamorfozează toate imaginile lumii în text, în cuvînt. Semnele non-verbale devin text Şi rostire.

Poate că unul dintre cele mai interesante aspecte ale acestui discurs narativ este stabilirea unui raport (spa-ţio-temporal) cu efecte „stereofonice", aş fi tentat să spun, între „departe" şi ,.aproape", între zonele *interioare* şi cele *din afara* personajelor implicate în acest scenariu-spectacol. Monologul / monologurile lui Berenice tind spre imaginile obsedante ale memoriei ei tulburate şi înceţoşate (romanul sentimental imaginat sau citit cîndva şi refăcut mental în partea sa din final; un final niciodată împlinit), spre amintirile şi coşmarurile ei de alcoolică dezarmată şi nevinovată. Ea cîştigă spaţiul, smulgîndu-l parcă Paulei, iar monologul acesteia din urmă pierde treptat din vitalitate şi din vigoare, pentru ca, mai tîrziu, monologul-comentariu al Paulei să însoţească desfăşurarea faptelor din acest cadru închis al casei şi al prezenţei mortului. Corespondenţele sunt numeroase ; fluxul, nestăvilit, capricios, neaşteptat şi mereu aleatoriu al vocilor devine predominant şi din realitate intrăm (prin îndepărtarea de real şi printr-o

298

apropiere tot mai pronunţată de fantasmele personajului) în zonele imaginarului, ale visului (istoria mereu reluată şi neîncheiată de Berenice despre William şi despre Fillette, istorisire bovarică şi rechemare nostalgică, secretă, a candorii, a adolescenţei). Cursul rememorărilor şi, implicit, al monologurilor este nu doar frecvent întrerupt sau fracturat, ci trece prin distorsiuni şi printr-un joc de discontinuităţi, de unde impresia de pluralitate de voci şi de polifonie narativă.

Cred că partea cea mai izbutită a acestei cărţi este cea consacrată lui Berenice şi amintirii casei lonescu (memoria lui Victor e chemată să refacă şi să restituie atmosfera unui timp revolut, poezia calmă şi gravă a adolescenţei), iar pseudojurnalul lui Florin lonescu, din partea a doua a cărţii, stă sub semnul naraţiunii la persoana întîi, dezvoltînd motivul vîrstelor şi al judecăţii intransigente a adolescenţei rănite şi jignite de spectacolul unei lumi sancţionabile.

între „departe" şi „aproape" se ordonează discursul şi se contopesc ori se despart vocile. între Victor, el însuşi chemat să refacă şi să reînvie momente de odinioară, Paula, Berenice şi Florin se interpun violent şi brutal *alte voci* ale acestui „din afară", care este o realitate indeniabilă pentru vîrstele protagoniştilor (excep-tîndu-l pe Florin lonescu). Dialogul dintr-un magazin unde intră Berenice, plecată într-o aventură a căutării şi a disperării, a spaimei şi a întâlnirii cu un copil (simbolurile ne amintesc neapărat de recursul la candoarea copilăriei şi la cei dezarmaţi prin infirmităţi grave din proza lui William Faulkner) ; grotescul, sordidul, răul şî candoarea ultragiată ; drumul spre poştă şi reîntâlnirea cu Victor ; apelul la alte voci şi la mărturia acestora (Florin este invocat în monologul interior al lui Berenice pentru că el confesează — o posibila poetică avem aici — proiectele sale de viitor scriitor : „Am să restitui realităţii realitatea. Am să-i oblig pe oameni să-şi vadă adevăratul chip, să îşi audă adevărata voce, să-şi pipăie solzii de pe adevăratul trup. O lumină mai necruţătoare decît lumina zilei îi va obliga să-şi recunoască făptura, să fie toţi ceea ce sînt de fapt, şi nu minciuna ţesută

> - " -:-----: 29b

cu grijă şi trimeasă în lume să înşele şi să păcălească. O lumină oare nu va mai îngădui umbrei să tăinuiască şi să promită"), reprezintă o perpetuă reîntoarcere spre lumile interioare şi spre infernul interior al unor fiinţe.

Tehnica monologului şi tentativa de a privi spre zonele cele mai ascunse ale omului sunt consecvent transpuse în discursul monologat. Nici o altă parte din carte nu are, însă, dramatismul şi tragismul paginilor consacrate drumului lui Berenice printr-un spaţiu al spaimelor, al vocilor, al refugiului şi al ameninţărilor. Leit-motivul povestirii de dragoste şi sugestia unei candori pierdute, experienţele comunicate în umbrele şi ceţurile alcoolului, absenţa — condiţie parcă dominantă a personajului —, trecerea spre irealitatea căutată ca o şansă a uitării, a somnului, ne întîmpină precum într-o călătorie din urmă.

Romanul păstrează, spuneam, timbrul particular al operelor unde destinele sunt chemate să *privească* spre zonele abisale, spre teritoriile greu de reînviat prin cu-vînt şi prin semn în general. Tensiunea rostirii şi a cuvîntului, plurivocitatea textului asociază şi sugestii proustiene. în amintirile lui Victor, fostul prieten al lui Alexandru Ionescu, paharul de apă cu şerbet din orele unice ale casei şi ale prezenţei lui Berenice este madlena proustiană, semn şi stimul al unei memorii atrase de gustul şi de umbrele amintirii.

Iarna, vietăţile este un roman despre vîrste şi despre sfîrşit, despre o bătrîneţe şi despre pierderea iluziilor, despre nevinovăţia pierdută şi ultragiată, un roman al amintirilor şi al fluxului acestora. Cartea reface în orizonturile *diegesis-u\ui* şi ale mimesis-ului spectacolul unei lumi în confruntarea ei, totdeauna dramatică şi acută, cu vîrsta, cu alte generaţii, cu semnele ineluctabile ale plecărilor. Un scris sigur, un discurs organizat şi regizat riguros, ne îngăduie să anunţăm cu satisfacţie un nou şi autentic romancier.

(1988).

TAINELE CUNOAŞTERII

Reîntîlnirea cu proza lui Eugen Uricaru *(Glorie,* Editura Eminescu, 1987) ne produce de data aceasta satisfacţii depline şi sunt convins că reîntoarcerea sa la un discurs epic, unde realul provoacă lumile imaginarului, explicîndu-le şi învăluindu-le în tainele semnelor venite dinspre mituri, este cea mai fertilă. Argumentele se află în cărţi anterioare, proiectate, ca înţelesuri şi semnificaţii general-umane, prin medierea fabulosului. Simbol sau referent mitologic (acesta din urmă fiindu-i familiar acestui scriitor inteligent, pentru care Biblioteca stă mărturie elocventă), motiv arhitextual sau înlănţuiri ale unui întreg sistem de „informaţii" (istorie, filosof ie a culturii, sociologie etc.) toate sunt de natură să dea cărţilor lui Eugen Uricaru profunzime.

Glorie este romanul unei călătorii şi motivul drumului are aici sensul revelării adevărului în ordinea cunoaşterii de sine: .„Toată călătoria sa devenea încetul cu încetul, cum s-ar spune în cărţile ce zăceau cu zecile în **depozitul Dorei, *un*** *drum* ***către*** *aflarea de sine"* (s.n.). Este motivul esenţial al cărţii ; dar chiar pasajul citat enunţă şi un alt motiv în romanul prozatorului, în legătură intimă cu ceea ce numisem „motiv arhitextual" : e vorba de Carte sau, într-o accepţie mai largă şi mai des utilizată, de Bibliotecă, univers al cunoaşterii, al desprinderii de un anume real sau labirintică cercetare în căutarea semnelor adevărului. Poate fi un adevăr simplu precum cel al acestei cărţi importante : căutarea de sine. Cunoaşterea lăuntrică înseamnă un posibil răspuns sau doar o întrebare despre moarte şi despre identitatea fiinţei.

Ce ştim despre om şi despre avatarurile unei existenţe reprezintă pentru Eugen Uricaru prilejul unei construcţii servite inteligent de un discurs alcătuit în straturi narative ce se interferează şi impun acţiunea multiplului sistem de referenţi textuali şi transtextuali. Să mă explic : romanul imaginează o călătorie de noapte, prilej pentru rememorări (ele nu au statutul tradiţionalelor reveniri în timp, ci sunt planuri alternate sau a-proape simultane) şi pentru descoperiri uluitoare. Ele ţin, pe de o parte, de orizonturile fantasticului şi, acestea la. rîndul lor, de semnificantul mitologic, iar pe de alta, combină naraţiunea clasică (evenimente, raportări la biografii posibile într-un timp istoric recognoscibil, situaţii înrudite etc. cu unele circumstanţe cunoscute în general), precum şi discursul situat sub semnul ficţiunii şi al verosimilităţii epice.

Probabil e necesar să spunem de pe acum că *Glorie* este opera unui prozator înzestrat şi prin ştiinţa combinării planurilor, a creării unei tensiuni, în ordinea fantasticului interior şi al simbolismului mitic, amintind, pînă la un punct, de proza lui Mircea Eliade (ro-manele existentei, unde ..realul" şi fabulosul coexistă într-un regim perfect legitimat de natura şi tensiunea discursului). Deodat Proca, slujbaş eşuat într-un anticariat unde împrejurările îl apropie de o femeie ciudată, Dora, şi de straniul lor şef, Kâlăman Ionescu, a cărui biografie trimite spre cronica unor ani tulburi şi încărcaţi de grave sentinţe, călătoreşte într-un compartiment unde întîlneşte pe Inspectorul ADAS Sirnon, personaj descins din mit-şi din mitologia gogoliană (totodată), fiind un Cicikov cu totul singular, straniu, şi înzestrat cu darul miracolelor şi al premoniţiilor. Personajele ..scenariului" narativ sunt •— nu lipsesc avertismentele şi conotaţiile datorate „scriitorului"

— destine ciudate (Kâlâman • Ionescu este „un oaz ieşit din comun", lipsit de miros şi de gust, trăind apăsătoarea conştiinţă a culpei şi a spaimei, a degradării memoriei), încercate, zbuciumate (Dora este ea însăşi Femeia, dorinţa şi spaima singurătăţii). Straturile epice numesc planurile „realului", ale carnalului, aparenţelor, imaginarului şi ale

„celuilalt" orizont, unde cunoaşterea străbate alte căi pentru a numi alternative existenţiale.

Glorie poate fi considerat romanul unui discurs rao-nologat, aparent contorsionat, urmărind labirintica intrare în vis şi în ficţiune a lui Deodat Proca, alternînd planuri, imagini, reprezentări şi umbre ale memoriei cu secvenţele călătoriei, ale cunoaşterii Inspectorului de la Asigurări şi cu itinerarul tenebroasei lor conversaţii. Traversînd spaţiul epic al prozei „clasice", romanul optează tot mai pronunţat pentru filiera fantasticului, iar impresia de *continuum* (monologul personajului) e rareori întreruptă. Defel derutant, scenariul pretinde, cu toate acestea, o anume iniţiere în ordinea sistemului de referinţe (simboluri, personaje mitologice, motivul Bibliotecii, visul, dublul — în sens mai degrabă gogolian —, miracolele, catastrofa feroviară, revelarea morţii şi a destinului etc). De fiecare dată, *enunţurile* care compun naraţiunea propriu-zisă presupun „orizonturi de aşteptare" unde referenţii textuali sunt obligatoriu întîm-pinaţi de sistemul de simboluri pus în mişcare de prozator / narator. Un exemplu ar fi chiar şi strania vizită la Amneris, femeie menită să ofere corespondentul mitologic al comunicării şi al căutărilor puse sub semnul tutelar al „fabulei" mitice.

în „Pogorîrea în Infern" (preludiu la *Iosif şi fraţii săi);* Thomas Mann csnsemnează prin vocea naratorului-comentator : „Astfel glăsuieşte mitul *care nu-i deăt veş-mîntul tainei"* (s.n.) ; ideea e de aflat în marea proză a secolului XX unde miturile ,sunt reînviate sau, alteori, reinventate în funcţie de straturile de adîncime ale unui text şi de dimensiunile semnificaţiilor proiectate. Avem să înţelegem de ce *Glorie* este o construcţie realizată din sistemul de fenomene şi de referenţi propriu unei opere ce năzuieşte să răspundă întrebărilor existenţei. De cele mai multe ori, termenii şi argumentele provin din lumea arhetipurilor marilor creaţii : eresul (Amneris — Dora, alternativele profanului / sacrului), moartea, prevestirea, acesteia, adevărul, dar şi din aceea a arhitextelor precum sunt referenţii mitologici şi livreşti (portretele din Fayum din fondul scriitorului „dis-

părut" Nichifor Goreac). Biblioteca şi întoarcerile spre înţelepciunea unor lumi vechi (aidoma unei traversări este şi călătoria în noapte spre capitală, iar metamorfozele aparţin aceluiaşi arsenal complicat, dar nu obscur, de simboluri). Portretele din Fayum, asemănările ciudate cu Deodat Proca, noaptea călătoriei, amintirea intensă a Dorei, oglinzile conştiinţei şi planurile paralele, imaginarul şi realul istoriei, visul şi viaţa („dar şi visul e o parte din viaţă, nu crezi ?") alcătuiesc nu urî simplu inventar impresionant, în ordine livrescă, ci elementele textuale şi metatextuale ale unei structuri epice coerente şi pline de sens.

Glorie este, cred, o *carte a semnelor,* unde un mesager anunţă şi prevesteşte destinul, provocîndu-l (dar nu „ca pe bancheta doctorului Freud", nici într-un caz !). Printre semne, unele sunt de natură să atragă prin problematice — şi după părerea mea inutile — înrudiri, analogii şi asemănări cu anume personalităţi. De ce a recurs la ele Eugen Uricaru ? Impresia mea este că avem de a face cu jocul / convenţia obligatorie şi ea într-un atare tip de proză compusă în straturi şi semne. Nichifor Goreac, Ieremia Palade, Andrei P. Andrei trimit, e drept, spre scriitori şi spre o mare personalitate politică, dar, artistic vorbind, convenţia nu e neapărat importantă dacă nu ţinem seama de *semnele esenţiale* ale cărţii. Şi acestea sunt decise de marea problemă a vieţii şi a morţii. Există în romanul lui Eugen Uricaru o dominantă a *tainei* şi sub protecţia acesteia înţelegem a-vertismente şi redeschidem Cărţile mari ale Lumii. Cum mesagerul este mereu prezent, independent de măştile lui Deodat Proca, el ne trimite, codificat, un Text despre efemer şi despre vanitate, despre adevăr şi despre aparenţe,

despre şansa de a te cunoaşte şi de a-ţi pune sub pecetea judecăţii propria-ţi conştiinţă. *Glorie* este nu doar un roman al semnelor, cum spuneam. El are darul de a emana — în spiritul literaturii faatastice menite să transmită profunde înţelesuri prin „semn" — o *vrajă,* o miraculoasă vrajă a tainei şi a dorinţelor, a tăcerilor şi a prevestiriler, a regretelor şi a suferinţelor, a chemării ineluctabile a fiinţei. Senzua-

304

litatea Dorei, chemarea lui Amneris, misteriosul Inspector de asigurări, situarea în planul imaginarului, aşteptarea şi iluzia se întâlnesc în cartea lui Eugen Uricaru. „înţelesese că tot farmecul, toată fascinaţia se afla în distanţă, în imposibilitatea reală de a o întîlni, ceea ce făcea ca imaginarul să aibă o putere de convingere deosebită. Atît de mare încît reuşea să concureze, *să întreacă realul"* (s.n.). Este una dintre frazele-cheie ale cărţii defel esoterice a lui Uricaru şi motivul ţine şi de un altul, ispititor, de altminteri, pentru prozator. E vorba de *motivul scriitorului* sau al creatorului în general şi de destinul acestuia. Să nu uităm, dincolo de similitudini şi de posibilele „chei" ale celor două personaje-soriitori (Nichifor Goreac şi Ieremia Palade, amintesc prin anume detalii sau, în cazul celui de-al doilea, prin circum-stanţe tragice reale de A. E. Baconsky şi de Marin Preda) suntem puşi în faţa unei cărţi unde ideea „gloriei" literare (Deodat Proca trăieşte prin *dublul* său condiţia scriitorului) este motiv de meditaţie în spaţiul mai vast al acestei cărţi unde convenţia, fantasticul şi „jocul" măştilor prezidează un discurs epic de certă superioritate literară. Să mai precizez că motivul tainei e valabil şi pentru destinul rămas nebulos al lui Nichifor Goreac, sugerîndu-i cititorului acţiunea destinului în cazul Cărţii şi al Creatorului acesteia. Inventînd o istorie stranie despre un scriitor şi plasînd-o în paralel cu o secvenţă biografică dintre cele mai verosimile (Deodat Proca), autorul *Gloriei* continuă să extindă un motiv literar dintre cele mai vechi şi mai obsedante pentru întreaga literatură a lumii.

Rămîne să atrag atenţia asupra înclinaţiei, inspirate şi fericite fără îndoială, a scriitorului pentru spaţiul şî „instrumentele" literaturii fantastice. Creîndu-l pe Si-mon, Inspectorul pentru asigurări, Eugen Uricaru a refăcut epic un arhetip literar. Cel care stăpîneşte şi cunoaşte semnele vieţii şi ale morţii („era mereu la pîndă şi poate că ştia chiar adevărul, că el nu face altceva de-cît să născocească"), este de fapt un corespondent literar remarcabil al unui personaj celebru : Cicikov. Trimete-rea e directă, de altfel, fiind, Inspectorul, „Un expert

305

in aprecierea valorii vieţii umane". Recunoscînd în Deo-dat Proca semnele misterioase (el e o *personna),* darul creaţiei şi poate dublul scriitorului dispărut (sau continuatorul acestuia ?), Inspectorul este agentul protector, simbolic vorbind, căci „Eu trebuie să ştiu tot să te ocrotesc, să te păzesc". înseamnă recunoaşterea, cum spuneam, a unei noi identităţi, misterul fiind cel care dezleagă sensurile. *Glorie* începe prin invocarea miturilor şi a personajelor mitologice, atrăgînd atenţia nu doar asupra unui strat al operei, ci şi asupra permanenţelor umane. Soter şi Thot sunt zeităţi prezente în mitologia Egiptului (me-tamorfozîndu-se în cea greacă : Hermes). Primul simbolizează salvarea, eliberarea, speranţa, cel de-al doilea — o spune Thomas Mann în *Iosif şi fraţii săi* — e „scribul tăbliţelor, un zeu aerian, sprinten, împăciuitor". Sub prezenţa lor tutelară, destinele se întîlnesc şi primesc. graţie acestui semn care dezleagă şi descifrează, un sens dintre cele mai generoase într-o carte scrisă cu pasiune şi gravitate de scriitor autentic.

ÎN SPAŢIUL IMAGINARULUI

Tentaţia clasificărilor în materie de proză şi de discurs narativ, tinzînd să se diversifice prin mobilitatea privirii naratorului, prin jocul imaginaţiei, al combinaţiilor neaşteptate şi prin fantezia (necesară) a spaţiilor cutreierate de prozator, este justificată în cazul volumului de „povestiri iberice" al lui Mihai Giugariu *Cină cu langustine* (Cartea Românească, 1987). Altfel spus, suntem atraşi de dorinţa de a situa atari „exerciţii" în categoria remarcabil ilustrată la noi de „fantezişti" precum Dimitrie Anghel sau Al. Macedonski, Tudor Arghe-zi (în exerciţiile sale narative atît de deosebite de „romane"), iar în proza contemporană de scriitori ca Mircea Horia Simionescu, C. Olăreanu sau Ştefan Agopian (ultimul doar parţial, şi anume în jocul imaginarului, al excelenţei discursului construit, regizat, controlat nu fără strălucirea cuvîntului şi a efectului metonimiei în special).

Mihai Giugariu produce scurte proze (ele se îndepărtează categoric de condiţiile povestirii în accepţiunea de tip distinct de discurs narativ) şi cîteva „nuvele" printr-un fel de pariu cu modele (nu neapărat ilustre şi nu neapărat citabile într-un sistem de referinţe livreşti) epice, cu soluţii şi clişee, cu poncifuri şi cu previzibilul unor naraţiuni de cele mad multe ori compromise prin devalorizarea motivelor, a protagoniştilor şi a formulei adoptate. Scriitorul călătoreşte imaginar, a-legînd soluţia unor convenţii şi lăsînd deplină libertatea jocului combinatoriu, al artificiilor de tot felul. Ca un

regizor obsedat de efectele imaginilor proiectate şi dominat total de spaţiul deschis privirii, prozatorul ne invită la o călătorie în spaţiul lusitan şi spaniol, acceptînd jocul, asumîndu-ne noi înşine acelaşi sistem de referinţe graţie căruia naratorul călătoreşte pe un itinerar pur fantezist. Prozele lasă posibilitatea cititorului de a întregi, de a amenda sau de a intra în capcana acestui mecanism deconspirat prin „discursul în discurs" al unui narator lucid, atent, detaşat de imaginile „confecţionate" şi de clişeele obligate să intre în cele mai neaşteptate legături cu reprezentări de mult cunoscute şi statuate de memoria unui cititor familiarizat cu acest tip de naraţiune.

Plecînd de la un fragment proustian, unde enunţul interogativ trimite la ideea unei lumi sau a unui univers imaginar ce poate fi confruntat cu propriile noastre reprezentări bazate pe zborul fanteziei, Mihai Giugariu ne invită să pătrundem *prin simulare* în spaţiul *său* iberic, unde numele de localităţi (celebre), culorile peisajului, de mult acceptate de ochiul nostru familiarizat cu pînze nu mai puţin celebre, numele personajelor etc. stabilesc un număr de convenţii strict necesar. Altminteri, călătoria, drumul, peisajul citadin, referinţele preluate parcă dintr-un Michelin sau dintr-un alt ghid celebru (şi el) sunt pure convenţii, ostentativ dispuse chiar, pentru ca demonstraţia (termenul este aici în totul justificat, ţinînd de mecanismul deconspirat al ■elaborării naraţiunilor) să satisfacă setea de călătorii imaginare („Dacă închizi ochii...). Sigur, prozele nu sunt doar exerciţii menite să pună în lumină performanţele ficţiunii sau ale unei implicite intertextualităţi impuse în atari tipuri de naraţiuni unde parodicul, simularea, artificiul şi jocul sunt angajate în structura şi în substanţa discursului. Ele comunică un sentiment grav al existenţei, dau impresia de jurnal sau de fals jurnal cu accente vag confesive vorbind despre singurătate, despre raporturile interurbane, despre destinul unor cupluri examinate lucid. Mesajul acestor proze nu e defel derizoriu ; această proză aparent dezordonată sau, ■mai exact, afectînd dezordinea (arta cembinaţiilor, efec-

telor, simulării, artificiilor etc.) comunică intensitatea unei priviri lucide, călătoria fiind un termen cu funcţie importantă pentru mobilitatea privirii şi a edificării unor reprezentări credibile artistic *(Sfinţii de gheaţă, Poster, Stare de veghe).*

Mihai Giugariu îşi asumă în acest volum o misiune dintre cele mai dificile, fiindcă *jocul* său este unul dintre cele pretenţioase ca formulă, referinţe, modele, planuri, supraveghere. Privirea este dirijată şi impresia este de discurs metatextual, naratorul intervenind, co-mentînd, suprapunînd un text precum într-un scenariu regizoral unde sunt prezentate toate decupajele, sunt înregistrate toate mişcările camerei de luat vederi *(Stare de veghe).* Aparent simplu, jocul naratorului e complicat şi presupune o atentă observare / detaşare. Coraen-tînd la persoana întîi, trecînd spre efectele stilului atît de direct al persoanei a doua sau simulînd obiectivarea, întrerupă, însă, de vocea naratorului-comentator, prozatorul adoptă soluţia lucidităţii în acest joc al naraţiunii („Trebuie să privesc totul de departe pentru ca lucrurile astea să existe cu adevărat"), unde imaginaţia, ficţiunea sunt termeni consubstanţiali.

Vorbeam despre o anume ostentaţie a comentariului. într-adevăr, pentru ca să fim dispuşi să intrăm în „joc", scriitorul adoptă tonul ghidului şi transcrie din pagini de ghid pentru lumea inventată de el (poate de aici şi o anume inconsecvenţă stilistică uneori supărătoare).

în consonanţă cu elementele textelor şi cu interacţiunea acestora, peisajul şi culorile *(în aşteptarea fluxului, în zori, Rugii de mure)* sunt rodul unei elaborări şi „artificiul" e asumat ca atare atît de narator cît şi de cititor („Aşa ar putea să arate un peisaj în Spania"). Convenţia este evidentă şi, compunîndu-şi exerciţiile, Mihai Giugariu este un prozator pus în faţa unor serioase dificultăţi. Ele sunt proprii unei poetici a jocului şi a convenţiilor, a mişcării imaginarului ca un spaţiu al demonstraţiei. De foarte multe ori, impresia cititorului e că asistăm la o admirabilă demonstraţie de poetică explicită, radiografiată şi proiectată ca într-un manual. E ceea ce se întîmplă, în general. în mecanismul

parodiei, unde obiectul (modelul) şi agenţii parodianţi intră în legături complicate producînd — pe temeiul convenţiei — o *altă* naraţiune. Astfel, personajele sunt desemnate

după o rețetă care anulează efortul de individualizare. Depersonalizate, avînd o frapantă lipsă de identitate, ele sunt în perfectă corespondenţă cu peisajul oraşelor vizitate (Madrid, San Sebastian, Sevilla, Barcelona etc). In *Week-end exuberant,* în *Plantaţia de portocali,* în *Cină cu langustine* naratorul, omniprezent, stabileşte strategia conflictului (convenţional), dirijează faptele, ordonează, după modelul montajului şi al decupajului, secvenţele, plasează ochiul cititorului în poziţia cea mai avantajoasă în raport cu obiectul contemplat şi *conduce jocul.* Totul e dacă suntem dispuşi să-l urmărim în spaţiul unde recuzita, artificiile, convenţiile, clişeele deconspiră mecanismele naraţiunii. E ca şi cum prozatorul ar răspunde la întrebarea : cum se *compune* o nuvelă, iar pe mici porţiuni impresia ar fi că se şi scrie o proză serioasă şi gravă („dar nu e vorba de nici un clişeu, sîntem pur şi simplu condiţionaţi pe diverse etape cu imagini bine implantate").
Date în vileag, luminate de comentariul metatextual al naratorului, combinaţiile şi elementele compoziţiei (artificiile) sunt demonstrate precum în prozele iscate de orizontul intertextual al unui Mircea Horia Simio-nescu. Exemplul cel mai edificator din întregul volum al lui Mihai Giugariu este *Vitralii în umbră.* Nuvela (e vorba de o compoziţie unde simetria şi paralelismul generează trama iar relaţiile, aparent complicate, dintr-o familie : Pedro, Vasco, bunicul Tomas, tatăl Antonio, mama Măria Luisa şi sora Măria Elena par a da textului — prin simulare — impresia de „seriozitate" narativă) începe sub tutela naratorului : „Şi acum iată o istorie care, dacă nu e adevărată, s-ar putea să fie. Dezarticulat, fiecare fragment corespunde unui fapt divers". Suntem, de fapt, invitaţi să parcurgem un text care — sigur — trimite, convenţional, la alte texte şi la alte modele ce ţin de un anume gen de naraţiuni şi această „proză", istorie a unei familii, rămîne în limitele jocului şi ale exerciţiului.

„Exerciţiile" lui Mihai Giugariu presupun, se înţelege, un narator cu disponibilităţi pentru jocul imaginaţiei, al corespondenţelor, al combinaţiilor şi pentru o uşor mascată polemică. Obiectul acesteia îl reprezintă clişeele şi de aici spiritul parodic prezent ca şi mobilitatea vocii naratoriale care comentează ca într-o'demonstraţie pe o temă dată. Impunînd artificiul şi diagrama imprevizibilă a combinaţiilor, adoptînd un ton confidenţial sau, dimpotrivă, intervenind direct şi demonstrînd construcţia propusă, naratorul este factorul principal. Aventură a spiritului, călătoria imaginară în spaţiul iberic a reclamat o compoziţie epică bazată pe prezenţa comentariului, pe intervenţia deschisă a naratorului. El re-face şi re-ordonează, imaginile se succed, derivînd una din cealaltă, iar impresiile se interferează sau se suprapun într-un sistem ingenios de asociaţii şi conexiuni („asociaţii, înlănţuiri de imagini, ce amestec bezmetic de nestăpînit")ş Interesante sunt interferenţele memoriei *(Promenadă pe coastă),* alternanţele (referinţe venite din universul romanesc al naratorului), ipotezele propuse cititorului ca într-un exerciţiu aleatoriu, atît de familiar unui dirijor pus în faţa unei partituri moderne.
Căci în fond textele lui Mihai Giugariu trimit la alte texte şi la un spaţiu spiritual, la acceptarea unor convenţii şi la „cointeresarea" cititorului tentat de atari exerciţii. Ele sunt rodul inteligenţei, al mobilităţii intelectuale, dar, totuşi, numai nişte exerciţii dacă le raportăm la volumele anterioare ale acestui talentat şi avertizat prozator.
(1987)
r~

JOCUL PROZEI

Interferenţele la nivelul discursului narativ sunt azi frecvente şi de multă vreme acceptate. în urmă cu aproximativ două decenii se glosa, mai rar la noi, despre infuzia viziunii / perspectivei lirice în structurile mobile şi permeabile ale prozei şi despre implicaţiile a-cestui proces tot mai evident. Sigur, era vorba de an cu totul alt fenomen decît cel ratificat de

experienţele prozei simboliste şi postsimboliste. Spectacolul prozei secolului XX e de o diversitate adesea deconcertantă *;* nu arareori înregistrăm reveniri şi urmărim procesul redescoperirii unor forme exersate adesea în „prozele" avangardei sau în acelea ale precursorilor recunoscuţi ai suprarealismului bunăoară.
De ce sunt, probabil, necesare atari precizări ? Exerciţiile în proză ale lui Nicolae Prelipceanu continuă şi acum, în volumul apărut la „Dacia" (1987), *Scară interioară,* accentuînd o anume detaşare a scriitorului / poetului de poetica naraţiunii, libertatea naratorului fiind vizibil înrudită cu aceea a poetului, iar discursul poartă evidente semne ale interferenţelor şi ale voitei deplasări de accente asupra unui comentariu naratorial confundabil cu acela al reflecţiei unui „erou" liric. *Scară interioară* desemnează un scenariu relativ simplu şi trans-parent impunînd o pluralitate de modalităţi, dominantă fiind, însă, aparenta / simulata situare a discursului în regimul jurnalului, al confesiunii fragmentate, întrerupte sau dislocate prin inserţia unor enunţuri de un tip deosebit. Regizînd şi „patronînd" filele uner *caiete*
318
aparţinînd unui personaj inventat şi reţinut sub semnul convenţiei (Vasile Decuseară), naratorul comunică în deplină libertate, neluînd în seamă „sugestiile" poeticii narative decît în măsura în care simte nevoia să recompună liniile unor experienţe. Se deduce că e vorba de un grup de tineri, de experienţa lor de viaţă verificată la un ziar local în confruntare cu funcţionari obtuzi sau de reminiscenţe din biografiile lor (prietenie, amintiri, iubiri, dezamăgiri, frustrări etc.) şi că reflexele realului sunt admise, invocate sau ,.povestite" pur şi simplu în funcţie de diagrama jurnalului şi de dispoziţia naratorului, în permanentă modificare de registru, de atitudine şi de perspectivă narativă.
Vasile Decuseară, protagonistul şi obiectul observaţiilor naratorului, Dan Ozeranschi, Dinu Vlăjoagă, Gli-cheria Pascale, Marian Gogîlea, Calomfir au numai parţial statutul unor personaje ; sunt nume şi, în consecinţă, semne referenţiale pentru desfăşurarea scenariului sinuos, capricios, mereu ameninţat de întreruperi, abandonări de situaţii, de reveniri, distorsiuni, şi treceri spre un univers imaginar, fantezist, *supra-real.* Asistăm, de fapt, ca şi în textele în proză mai vechi ale lui Nicolae Prelipceanu, la un *joc al prozei,* la anularea, amendarea sau relativa acceptare a soluţiilor discursului narativ înţeles ca sistem de enunţuri capabil să comunice sub semnul evenimentului, al unor destine, sau în relaţia multiplă şi activă a timpului şi a spaţiului, coordonate ale recreării epice. Sigur, nu lipsesc sintagmele comune relatării („Partea a treia" a *Scării interioare* începe astfel : „Acest capitol din această parte a Scării interioare ne povesteşte. . ."), deşi ele sunt — cum se vede — tratate cu o vagă ironie, prin adoptarea unei perspective ironice, dispuse la parodiere (termenul e aici sinonim cu simularea) şi de-montarea mecanismelor *diegesei.* Căci cartea lui Nicolae Prelipceanu profesează *discursul meta-textual,* comentariul substituind substanţa narativă (evenimente, fapte, situaţii etc), iar privirea naratorului (supraveghind, glosînd, re-făcînd, regizînd. „manipulînd" cu sau cu mai puţină abilitate) *construind* universul imaginar, fantezist infrareal al acestui text.
313
Cred că acestea sunt elemente caracteristice pentru *Scara interioară,* carte care incită la reflecţie, la re-constituirea. . . polemică a timpului, a reflexelor acestuia. Cum spuneam, naratorul îşi asumă integrai cursul enunţurilor şi intervenţiile lui sunt comune atît ipostazei auctoriale cît şi celei „autoriale". Cum formula rne-tatextului este frecvent reluată, deconspirind „regia" şi instanţele convocate (file de jurnal, amintiri, vise, umbre, întîmplări ceţoase, incursiuni prin timp), avem să înţelegem de ce persoana întîi este varianta preferată. Ea deschide curs şi relatării indirecte, şi aproximativei integrări a unor situaţii şi nume / personaje- Soluţia e aceea a integrării în discursul metatextual a unor situaţii ce tind să se transforme în leit-motive, obsesii, în argumente ale amintirilor sau ale respingerii acestora. Menţiona-rea anului / anilor (1984, 1980) este strict şi ostentativ convenţională, ca şi a unor imagini-cheie, să le spun astfel, precum : violonistul suprins mîncînd un pahar ; locotenenţii, restaurantul din Şiret ; cele două oraşe consemnate cu iniţialele lor ; scara de lemn, interiorul, titlurile şi „coperţile" unor vechi

discuri etc. Ceea ce rămîne valabil în *Scara interioară* este îndeosebi mobilitatea vocii naratoriale, disponibilitatea naratorului pentru schimbările de registru, de soluţii, de referinţe (inclusiv cele culturale, literare etc), de atmosferă. Simbolica scară de lemn, scară a memoriei, a eşecului, a amin-tirilor refuzate ; atmosfera clasei, explozia şi ,.furia" aglomerării enunuţurilor, succesiunea unor secvenţe şi a unor cadre (leit-motivele textului) aparţin unui text conceput prin deliberata destrămare a substanţei strict narative.

Mobilurile naratorului, comunicate şi reluate în comentariile sale, sunt, în ciuda aparenţelor, mai puţin transparente şi motivul *Scării interioare* este, cred, a-cela al sfidării şi abandonării amintirilor şi memoriei în numele lucidităţii neapărat antisentimentale. Inserţia unor sintagme pe această temă este relativ frecventă. De aici interogaţiile, răspunsurile, reluările, apariţiile în prim-plan ale naratorului. El admonestează, întrerupe, recheamă, convoacă şi renunţă, parcurgînd „trep-

iele" scării, oprindu-se pentru a refuza timpul şi amintirile. Metatextualitatea funcţionează producînd şi de-clanşînd „dezordinea" scenariului, iar comentariul se păstrează mai cu seamă în tonalitate ironică, indirect parodică în raport cu regulile discursului narativ supus unui atare tratament de către naratorul lui Nicolae Pre-lipceanu („Vom răspunde că multe lucruri, majoritatea celor relatate în aceste pagini se întîmplă de obicei altfel, ba chiar invers"). Incongruent, distorsionat, cultivînd *artificiul,* textul lui Nicolae Prelipceanu îşi asumă jocul, un joc serios, însă, consacrat — se poate observa — meditaţiei asupra legitimităţii actelor şi demersurilor unei generaţii.

Refuzînd constrîngerile naraţiunii propriu-zise şi res-pectînd doar parţial poetica naratorului persoanei întîi, *vocea* naratorială transgresează dezinvolt „normele" ; glosele lui par a se identifica în parte cu ale protagoniştilor săi convenţionali şi *măştile* naratorului metatextual sunt în permanentă schimbare. O atare libertate de mişcare se traduce şi în enunţurile paralogice, uneori, ale textului, în jocul — atît de consumat de suprarea-lism —al căutării polisemiei cuvintelor. Sigur, atari elemente sunt secundare şi de văzut în subsidiar, deşi jocul lexical nu e străin unor scriitori precum Radu Cosaşu, Mircea Horia Simionescu, Paul Georgescu etc. Mai important este faptul că metatextualitatea convinge şi se justifică prin natura de-construită şi re-construită a textului / textelor din *Scara interioară.* Exprimată astfel, „..■ în încercarea lui disperată de a scrie textul echivalent discului de linişte, cel care să nu pună paie pe foc, adică fapte pe memorie, ci dimpotrivă", soluţia e acceptabilă sub specia poeticii atît de heterogene azi a discursului literar.

Construind un text despre memorie şi despre anti-memorie, Nicolae Prelipceanu nu poate evita reflecţii despre comunicare, singurătate, despre „exerciţiile" necesare ale memoriei polemice consacrate timpului interior, timpului naratorului şi nu al personajelor, atît de convenţionale de altminteri. Motivul este tot atît de cert legat Antim de aoela al raporturilor cu realul („pre-

lungirile fumegînde ale realităţii" sau r „unele prelungiri ceţoase ale realului"), cu timpul văzut în circumstanţe ceva mai sigure, mai riguroase. Din acest unghi privită, proza lui Nicolae Prelipceanu cultivă, spuneam, jocul şi artificiul, transgresînd referentul strict real în favoarea unui joc *fantezist, supra-real.* El exprimă şi transcrie diagrama unor stări interioare, ca în formula temei şi a variaţiunilor pe o temă dată. De fapt, impresia cititorului este că intertextualitatea (multitudinea referinţelor, numelor, trimiterilor etc.) se subordonează meta-textualităţii în ordinea exerciţiului pe o temă care provoacă numeroase variaţiuni. De aici natura fragmentară, întreruptă şi voit de-construită a textului şi de aici jocul imaginarului şi al ficţiunilor, al convenţiilor şi al mecanismului textual.

Sunt elementele unui text unde poetul Nicolae Prelipceanu îşi transferă vocile, adoptînd, pentru un timp, formula grafică a prozei.

(1988)

ÎN SPAŢIUL ŞI TIMPUL CREATORULUI

„Timpul, spaţiul, aceşti monştri în umbra cărora ne mişcăm ca furnicile pe creasta unor munţi". Reflecţia îi aparţine lui Ion Vlasiu şi ea conţine, în esenţă, „fiioso-fia" artistului obsedat de orizonturile cosmosului, de destinul fiinţei şi de şansele (reale) ale acesteia. De fapt, în „caietele" sale, aflate aoum la cel de-al patrulea volum *(în spaţiu şi timp,* IV, „Dacia", 1987), avem să regăsim leit-motivul, justificat şi interpretat în varii circumstanţe, al timpului creaţiei (perenitatea operei, sensul ei în confruntarea cu istoria) şi al spaţiului unde îşi descoperă originile opera de artă. Pentru un artist precum ■ Ion Vlasiu, descendent al unor scriitori şi plasticieni formaţi în spaţiul spiritual şi moral al Transilvaniei, topo-sul originar şi timpul văzut ca durată şi ca istorie pentru universul său fundamental reprezintă coordonate ale unui orizont definitoriu.
Aşa avem să-l înţelegem în proza sa inaugurată cu o memorabilă carte despre Cîmpie, *Am plecat din sat* (1938), şi continuată cu celelalte două „romane" ale ciclului „Drum spre oameni". Memorialistica şi transgresarea ei în ficţiune epică, referinţele statornice ale unui *cronotop* esenţial (Mureşul, satul Cîmpiei Transilvaniei, drumurile unui artist obsedat de forme, de ritmuri şi de culoare, de magia lemnului şi a pietrei) sunt termenii unei literaturi dezvoltate complementar prin „caietele" apărute între 197S—1987 şi prin *Cartea de toate zilele* din 1984.

„Caietele" datate 1959—1968 alcătuiesc volumul al IV-lea şi e probabil momentul să fixăm mai exact caracteristica acestor texte unde Ion Vlasiu se destăinuie, vorbind despre creaţie şi despre miracolul redescoperirii lumii prin volum, ritm şi viziune ordonatoare, glosînd, în acelaşi timp, despre condiţia artistului şi despre raporturile umane, despre condiţia morală a fiinţei sau, pur şi simplu, însemnînd în note răzleţe mişcarea evenimentelor ca un posibil memorialist. Suntem cu aceste file de „caiet" în Bucureşti, la Cluj, Sinaia, în Maramureş şi în inima Oaşului, pentru ca autorul „Jurnalului" (termenul este încă aproximativ valabil) să trăiască sub imperiul a două locuri unde spiritul său îşi aflâ liniştea şi îşi reverifică echilibrul necesar creaţiei şi meditaţiei care anunţă lucrarea artistului : Ogra, satul co-pilăriei, de fapt satul bunicilor (vezi *Am plecat din sat),* şi Bistra, locul privilegiat al artistului, unde de mai bine de două decenii îşi contemplă lemnele şi piatra, cartoanele şi caietele pregătite să primească semnele cugetării şi ale confesiunilor. Cum cele două sate au un termen comun : prezenţa tutelară a Mureşului, nu e greu să înţelegem solemnitatea şi ceremonialul reîntoarcerilor înregistrate în paginile „Jurnalului" lui Ion Vlasiu.
Astăzi Ion Vlasiu notează, desigur, împlinirea altei vîrste decît cea consemnată în anul 1968. Artistul are acum 80 de ani şi ritmurile sale nu sunt altele decît acum douăzeci de ani, cînd vorbea cu nelinişte, dar şi cu acea stăpînire proprie sculptorului transilvănean, despre timp şi despre trecere, despre rosturile artei sale, despre spectacolul unei lumi judecate din unghiul unei etici defel iertătoare şi concesive. Deşi, e de subliniat, Ion Vlasiu priveşte spre lume cu o mare bunătate şi cu zîmbetul omului căruia nu-i sunt străine suferinţele, incertitudinile, bucuriile creaţiei izbutite şi permanenta încredere în om. E supremul sentiment al acestui artist atît de înrudit prin structură şi prin formaţie cu înaintaşii săi veniţi din istoria Transilvaniei.
Sunt „caietele" din *în spaţiu şi timp* filele unui „jurnal" propriu-zis ? în mod cert, scriitorul Ion Vlasiu refuză — parţial — formula în favoarea unui text unde



discursul dobîndeşte treptat aspectele meditaţiei aforistice, a fabulei chiar, (concentrată surprindere a unor raporturi şi a unor derogări de la „moralitatea" caracterelor), sau a memorialisticii, (prezidată de amintiri şi de rezonanţa unor nume, locuri şi, mai cu seamă, evenimente). Vreau să spun că volumele interferează accente diferite. Nu lipsesc însemnările de jurnal, protejate de filele calendarului şi de ritmul orelor („Sînt iarăşi la Bistra. Cioplesc un butuc urît.. ." ; „Sînt la Ogra şi pictez (August 1961). E toamnă şi Mureşul e rece" ; notele despre înmormîntarea lui Ţuculescu, acest „jurnal de 0 lună" în Bucureştii anului 1964, cu înregistrarea evenimentelor zilnice, cu întîlnirile, numele, multe cunoscute

azi, cu orele unor împrejurări mai mult sau mai puţin comune etc.) sau notele de drum (prin Maramureş), unde etapele, oamenii, locurile sunt consemnate în ritmul călătoriei. De altminteri, Ion Vlasiu a sperat că va scrie un *jurnal al unei zile,* ca o supremă performanţă a elogierii faptului, lucrurilor, împrejurărilor. Evident, scriitorul ştie şi el foarte bine că jurnalul, ca şi memorialistica (în general), impune ca termen esenţial al „poeticii" sale faptul, evenimentul, relatarea şi, prin urmare, perspectiva diegesică. Că „Istoricitatea nudă e neexpresivă" e discutabil şi nu avem decît să invocăm memorialistica, chiar şi numai în literatura română (Ioan Slavici, Nicolae Iorga, T. Maiorescu, Liviu Rebreanu etc), pentru a pune sub semnul întrebării aserţiunea autorului „caietelor".
Argumentele în favoarea unui jurnal al dominantelor evenimenţiale se află în aceste caiete din volumul al IV-lea şi nu avem decît să recitim însemnările despre Ogra sau despre Bucureşti (Ţuculescu, Ghibu, reîntoarcerea în trecut) pentru a atrage atenţia asupra fascinaţiei discursului narativ propriu-zis, fiindcă, să adaug, Ion Vlasiu ştie povesti şi, deci, ştie evoca. Scriitorul disociază din unghiul experienţei sale discursul specific jurnalului (note, însemnări, ritm, detalii, cronologie etc.) şi acela al memorialisticii („De aceea e mult mai uşor să-ţi scrii viaţa în amintiri, decît în jurnal, fiindcă uiţi din ea 99 de părţi"). Mai precis, însă, memorialistica —

nu uită să precizeze Ion Vlasiu — este înţeleasă, firesc, din perspectiva discursului narativ şi din aceea a relaţiei dintre eveniment şi distanţele ficţiunii. De fapt, scriitorul e foarte aproape de discuţia (vezi Kăte Ham-burger) provocată de relaţia real / fictiv şi de limitele persoanei întîi în discursul romanesc („Romancierul — scrie Ion Vlasiu — are libertatea şi mîndria ficţiunii"). Nu se putea ca tema să nu-l fi interesat pe un prozator atras de fluxul memoriei (copilăria, anii de ucenicie »i de formaţie pentru artă, anii maturităţii), dar şi de resursele naraţiunii romaneşti. Trilogia sa ilustrează ambele ipostaze şi ea alternează în structura (credibilă) a discursului referinţele memorialisticii, liniile — întrerupte — ale ficţiunii şi ale invenţiei în virtutea unei literaturi ce tinde spre obiectivare.
Inserarea amintirilor despre Paris, despre Clujul interbelic (Emil Isac) şi neîntrerupta revenire la spaţiul copilăriei (Ogra, Lechinţa) sunt ale memorialistului verificat aici de autorul jurnalului şi nu de prozator. Aspectul cel mai însemnat şi, de aceea, mai revelator e al *jurnalului de creaţie.* Dominat de motivele *cronotopului* (Mureşul, copilăria, pietrele), scriitorul meditează asupra scrisului şi asupra fascinaţiei cuvîntului, sceptic fiind doar cînd e vorba de jurnal şi de discutata / discutabili sa sinceritate („Un jurnal sincer ? Obsesie ca toate obsesiile literare"). Nu e exclus să vedem în „caiete" confesiunea unui artist (paginile se citesc *azi* altfel, ne-uitînd că au trecut douăzeci de ani de la data ultimelor însemnări cuprinse în volum), avînd „o singură iubire": *„arta ca formă de viaţă".* De aici şi sentimentul că însemnările sunt, totuşi, diagrama unor stări defel neglijabile pentru pulsul şi tensiunea creaţiei : „Mă gîndesc că în aceste caiete am adunat o bună parte din stările mele".
„Jurnal" al permanentelor nelinişti şi cercetări (în spaţiul şi în timpul creaţiei), textul lui Ion Vlasiu are accente patetice atunci cînd e vorba de sat sau de proclamarea unui crez suprem : „Aş vrea să fiu singur în lume, o clipă, pentru a înţelege cît de intensă este dragostea mea pentru oameni". Patetismul nu e nici îm-
prumutat, nici căutat, fiindcă Ion Vlasiu păstrează în echilibrul şi în stăpînirea sa (atitudini fundamentale pentru a înţelege destinul acestui cioplitor în lemn şi în piatră, în cuvînt şi în faptele vieţii), sinceritatea şi lipsa de spectaculos, caracteristice creatorului pornit din Transilvania. Aidoma marilor săi dascăli întru literatură : Ioan Slavici, Ion Agârbiceanu, Liviu Rebreanu şi Pa vel Dan, scriitorul are calmul şi privirea celui care refuză histrionismul şi cabotinismul unor file de jurnal trucate, false.
Mai presus, însă, de atari aspecte, „Jurnalul" tinde spre o componentă aparte. El pare a(fi *confesiunea unui moralist.* De aici preeminenţa reflecţiei şi a meditaţiei despre condiţia morală a omului, despre preceptele unei etici durate în spaţiul (istoric) al satului, de aici gustul pentru aforism şi pentru discursul uneori sentenţios. Singurătatea, legea morală, consecinţele încălcării ei, munca, frumosul şi adevărul, prietenia şi raporturile dintre oameni, laşitatea şi ipocrizia, turpitudinea, demnitatea muncii, dragostea, binele, răul, mediocritatea etc. sunt temele acestui „manual" unde adesea sentinţa se transformă într-o inspirată maximă. Ion Vlasiu profesează un echilibru interior („Fii stăpînit" ; „Lasă faptele să vorbească"), o filosofie a muncii şi a generoasei dăruiri pentru oameni şi pentru frumuseţile pămîntului („Să fii ca Pămîntul de bun, pe care o viaţă întreagă îl călcăm şi el ne primeşte totuşi în veşnicia lui liniştită"). E explicaţia vitalităţii şi tinereţii creatorului.

(1988)
12-r. 684

TEMĂ ŞI VARIAŢIUNI

Recentul text al lui Gheorghe Crăciun, *Compunere cu paralele inegale* (Cartea Românească, 1988), pare, la prima vedere, demonstraţia unei formule transformate de mult în tehnica variaţiunilor pe tema, atît de dragă cercetărilor consacrate textului, a intertextualităţii şi a transtextualităţii (transtextualizării). Vreau să spun, cu alte cuvinte, că întîlnim din nou un text unde luciditatea naratorului şi inteligenţa (indispensabile în atari exerciţii narative) produc e „compunere" în care mişcarea şi geometria liniilor sunt, desigur, dependente de performanţa intertextuală a prozatorului. Dacă mai a-dăugăm — la aceste precizări liminare — că ideea „paralelelor inegale" plasează *schiţele* (renarate) din *Dajnis şi Cloe* în relaţie cu scenariile pe tema cuplurilor şi a iubirii (posibile), avem să recunoaştem un titlu inspirat pentru această carte care beneficiază de un admirabil redactor (Magdalena Bedrosian).

Gheorghe Crăciun scrie un text bun şi dacă sunt de observat unele inegalităţi (nu numai inegale paralele), ele provin din suficienţa formulei şi din limitele (fatale, inevitabile ?) ale mecanismelor intertextuale şi trans-textuale. Naratorul din *Compunere. . .* are înzestrarea superioară, în mod cert, pentru un veritabil roman unde tema / motivul şi variaţiunile sale sunt de văzut prin destine şi, deci, prin raporturile dintre fiinţe angajate în spaţiul iubirii şi al pasiunii, al eşecurilor, ratărilor şi elanurilor (uneori) regăsite. Aşa îmi apare textul lui Gheorghe Crăciun, remarcabil, situat în planul propriu-m

al creaţiei narative şi nu doar al jocului inteligenţei, oricît de abile şi de ingenioase. . . O compoziţie legitimată de *seria* (numerică) a cuplurilor inserează cele patru, *varia-ţiuni* la romanul lui Longos pentru a le alterna cu notele, însemnările, scrisorile (fragmente cîteodată), confesiunile şi comentariile naratorului în ipostaza sa auctorială sau direct angajată, dincolo de omniprezenţa cunoscută a unui atare „agent" al relatării narative. Toate sunt închinate aceluiaşi, motiv. Oonsemnîndu-şi reflecţiile, naratorul ţine s-o spună : „Iată un roman de dragoste de care am avea şi noi, cei de azi, urgentă nevoie". Şi din nou : „Dacă ar scrie cineva o parafrază la textul lui Longos (şi, în fond, de ce n-aş încerca eu acest joc cit se poate de agreabil ?)". Paralela poate fi — şi este, de altminteri, — un pretext pentru variaţiunile naratoriale ce în cazul unui prozator realmente talentat.

Reafirm că textul se justifică în ordinea unei compoziţii atent proiectate, motivînd inserţia de note (tradiţionalul carnet al scriitorului atras de semnele realului), scrisori (parodia funcţionează inegal şi pentru că parodian-tul nu are substanţă narativă), confesiuni, unele avînd caracterul însemnărilor provocate precum în *Patul lui Procust* etc. în fine, nu poate lipsi într-un text ca acesta discursul metatextual, unde luciditatea, privirea şi dublul scriitorului compun pentru a da coerenţa necesară, uneori ameninţată, textului şi, în consecinţă, demonstraţiei pentru ceea ce ar fi „tema şi variaţiunile" ca expresie a intertextualităţii în proză. Fiind o carte despre destine (şi cîteodată, despre iubiri), *Compunere cu paralele inegale* înregistrează condiţia unor cupluri sau a unor personaje (schiţe pentru posibile portrete şi biografii) intrate în legături, mai mult sau mai puţin întâmplătoare, despărţite, ulterior, de circumstanţe nefavorabile sau de o anume inerţie a sentimentelor şi a vieţii. Un tînăr derutat şi vag debusolat ; o profesoară şi amintirea unei iubiri consumate, bovarizînd ; bărbaţi însetaţi de iubire şi incerţi în raporturile lor sentimentale ; familii şi gustul ritmurilor domestice, care uzează ; femei de condiţii foarte diferite şi amarul sentiment al frustrării etc., ne

situează în dialog cu motivul eresului, cu interludiile descinse din textul lui Longos. Fiindcă, ar putea-o spune naratorul din textul cu atît de numeroase referinţe pentru tema iubirii, Dafnis şi Cloe nu sunt numai personajele unei naraţiuni cu accente inimitabile de pastorală, ci şi replica (dorită, necesară ?) la un anume timp al erosului şi la funcţia acestuia. Parodiată, desacrali-zată, denunţată sau, dimpotrivă, reabilitată şi, astfel, salvată, iubirea (şi cuplul iubirii) este motivul pentru „compunerea" naratorului şi pentru reconstruirea unui text alcătuit dintr-un număr variabil de texte. Aici se află, prin urmare, sensul acestei demonstraţii pe o „temă cu variaţiuni".

Gheorghe Crăciun apelează frecvent la variantele discursului metatextual şi intertextual, asociind elemente paratextuale şi transtextuale, cum spuneam înainte. Citatele utilizate pentru a introduce „fragmentele" reconstruite (epurele 1—4) din *Dafnis şi Cloe* ; paginile de jurnal ,confesiunile, scrisorile şi inserţia unor file unde rememorarea are rol important au darul de a „compune" în reală şi productivă accepţiune a cuvîntului. Gustul pentru colaj, unde reclamele, numele unor produse, de-

numirea unor obiecte, extrasele din „mica publicitate'[4] a presei se asociază unor referinţe livreşti, înscrie proza lui Gheorghe Crăciun într-o „familie" cunoscută. E locul să amintim acum atracţia pentru concret, pentru latura fenomenală a existenţei mărunte şi plăcerea de a înregistra semnele unei atari existenţe. Realul apa,re, ca şi la Bedros Horasangian, bunăoară, drept un termen de referinţă pentru ficţiune şi pentru proiectul narativ al naratorului auctorial, un narator ce tinde să devină apoi exponentul unui autor tentat să-şi *re-cons-truiască* şi să-şi *re-facă* întreaga sa compoziţie epică. Sigur, tot în spiritul unui discurs coasociativ, enunţurile au şi astfel de desfăşurări : „Seară, căldură mare, Caragiale. Acolo, lingă Agenţia O.N.T., o terasă cu bere. Pe la mese, Mitică, Fănică, Georgică şi Costică". Cotidianul se insinuează, nu fără urmări şi nu fără efecte recognoscibile în mentalităţi şi în fizionomia unora din-

324

tre protagoniştii acestui joc al cuplurilor, eşecurilor şi speranţelor patronate de raporturile erosului. Aşa avem să înţelegem reflecţia naratorului din însemnările lui de lucru : „Am şi acum mereu sentimentul că amănuntele contează tot atît cît şi ceea ce în cele din urmă pare a fi esenţial".

Privirea naratorului, indiscreţia sa, deliberata căutare, frenetică şi „răutăcioasă", lucida estimare a reacţiilor, a stărilor de fapte şi sentimentelor sunt dezvoltate într-un spaţiu al corespondenţelor multiple şi, în unele cazuri, nu fără deschidere necesară. Fireşte, unele efecte sunt deja uzate ; referinţele livreşti pot fi, mai rar, edificatoare pentru tonusul naratorului, parodicul funcţionează dizolvant şi acid, dar poate căpăta şi o nuanţă de superficialitate. In toate împrejurările, însă, prozatorul confirmă un talent autentic şi resurse cu totul remarcabile pentru crearea unor universuri fictive legitimate în ordinea unei logici narative strict necesare (personaje, raporturi, mişcarea interioară a unor caractere, semnificaţia unor atitudini etc). Concretul şi realul (a-parenţele acestuia, ostentativa reprezentare a unei mi-crorealităţi) pot atrage atenţia pentru o clipă. Nu sunt sigur, însă, că nu se pierd astfel semnificaţiile mai adîncî ale unor procese şi fenomene, rezonanţa lor mai amplă în ordine etică, ontologică în general. „Grupurile" prezente ca destine şi vieţi paralele (Liana Șanta — Laurian Conţescu — Micaela ; Teohar Maximov — Dania ; Dio-nis — Şina ; Virgil Bratu — Iţa etc.) îşi asociază şi un altui, poate cel mai interesant ca implicaţii sociale şi morale (grupul din bodega tristă, aflat sub observaţia naratorului), producînd sensul real al cărţii.

Pusă sub semnul prezenţei naratorului şi a discursului metatextua], cartea lui Gheorghe Crăciun este, în cele din urmă, un text despre autor şi despre luciditatea mecanismului elaborării („. . .încerci să te gîndeşti la un text despre care eşti sigur că nu-l vei scrie niciodată"), iar tema scriitorului asediat de semnele realului, de propria lui existenţă, uneori confundabilă cu aceea a protagoniştilor săi potenţiali, se conturează treptat, odată cu planurile propriu-zise ale textului său. Omni-

325

prezenţa naratorului este mai mult simulată, convenţia fiind, de aceea, mai puţin credibilă, artistic vorbind („Şi personajul acestui text va fi chiar omul din faţa peretelui, un om îngrozit să descopere că viaţa se transformă în literatură se află acolo. . ."), şi discursul tinde tot mai mult să dea impresia acelui plan (seound) al scrisului, al textului în şi despre text. Motivul „temei şi a variaţiunilor", este tot mai pregnant pe măsură ce se introduc noi cupluri şi noi „confesiuni" provocate, smulse „interpreţilor" naratorului. Sunt comentarii ale naratorului, precizări ce-i aparţin ; sunt apoi confesiuni (Laurîan), rememorări (Liana), regizări făcute cu ostentaţie precum acestea : „Devenise, în sfîrşit, personajul de care avem nevoie. Viaţa şi-a pus pecetea şi pe bălaia noastră dăscăliţă" ; sau : „Onestitatea noastră profesională de seriilor şi cititor ne obligă s-o urmărim mai departe". Modificarea unghiurilor (Teohar Maximov), acumularea de „probe" („Lumea e un ciorenine de fapte şi descrieri. Ce percepi şi gîndeşti, povesteşti"), recursul la mecanismul oglinzilor paralele şi plăcerea — mărturisită -— de a privi (contemplarea avînd a se preface în ficţiune, cel puţin virtuală) reprezintă **alternative** ale discursului naratorului. E un narator obsedat şi neliniştit, ştiind că literatura începe din clipa în care faptele şi datele unor posibile biografii se metamorfozează în planul (superior) al reflecţiei şi al ficţiunii. însemnările păstrează ritmul şi cursul proprii discursului aleatoriu, deschis unor sugestii oferite de real şi de proiectul na-ratorial ; în acelaşi timp, suntem martorii elaborării, a-dică ai creării textului *prin* şi *în text,* în virtutea unui mecanism simulatoriu specific. Notele înregistrează astfel : **„Să** scriu acum un text despre tot ceea ce se în-tîmplă în această gară, despre tot ceea ce văd şi înţeleg că se întimplă în această sală de aşteptare, **de-a lungul** a o sută optzeci de minute, aş doborî un record".

326

Poate că sugestia vine de la Geo Bogza şi de la minutele petrecute de reporter în Mizil. Poate că mai

sigur e că Gheorghe Crăciun continuă să-şi verifice darul de prozator şi sub specia acestui tip de discurs. El păstrează toate însemnele trecerii spre universurile ficţiunii, ale creaţiei. Fiindcă, ne avertizează naratorul : „Nu uita acest joc, realul şi fictivul".

(1988)

VI

Valeriu Oiştea

PERSONAJUL ŞI INTERPRETAREA OPEREI

Dicţionarul personajelor lui Dostoievski (Editura Cartea Românească, 1983) al lui Valeriu Cristea depăşeşte categoric întreprinderi asemănătoare. Clasicele şi consacratele *dicţionare,* care inventariază prin succinte comentarii caracterele unei creaţii epice de proporţii, sunt aici infirmate prin natura efortului intelectual, prin demersul critic. El ar fi mai degrabă lectura operelor fundamentale (romanele) din perspectiva personajului, a funcţiilor şi a sistemului de referinţe stabilit la nivelul unei categorii atît de importante pentru structurile narative. Dacă văd în *Dicţionarul* lui Valeriu Cristea o carte excepţională (nu e vorba aici de un simplu epitet, adesea devalorizat prin bunăvoinţă critică!...) e faptul că galeria personajelor din principalele romane ale lui Dostoievski e concepută sub incidenţele unui examen critic, ca o permanentă revenire la text, ca recursul absolut şi indispensabil în exegeza criticului literar la sern-nificanţii esenţiali ai unui text. Romanul e, se ştie, inimaginabil, de ia primele sale mărturii, în absenţa unui *semn* care trimite la protagonişti, la „istoria" narativă, la ordinea epică, la evenimente, intrigă, scenariu şi, nu în ultimul rînd, la semnificaţiile textelor

Cînd Ortega y Gasset analiza cu fineţe şi cu un spirit vădit cucerit de ideea structurii şi a coerenţei operei romaneşti personajul dostoievskian *(Meditaţii despre Don Quijote* şi *Gînduri despre roman,* Editura Univers, 1973), el observa drept specific marelui prozator un anume tip de „stratagemă de dezorientare" a cititorului, deoarece
— scrie eseistul într-un text despre „Dostoievski şî Proust" — scriitorul „nu numai că evită să ne lămurească secretul personajelor sale prin anticipaţii care ar trebui să le definească aşa cum sînt, dar schimbă comportarea personajelor de la o etapă la alta, prezentîndu-ne faţete diferite ale fiecăruia şi astfel ni se pare că acestea se formează şi se încheagă în faţa ochilor noştri". *Un* univers uman imaginar, remarcă autorul eseului cu multă pătrundere, obţine la Dostoievski o verosimilitate tulburătoare, personajele devin şi sunt fiinţe perfect credibile. Să adăugăm faptul că ele obţin forţa covîrşi-toare a unor caractere care influenţează, răscolesc, produc profunde modificări în conştiinţa cititorului cutremurat de viziunile coşmareşti ale umanităţii sale suferinde, tragice.

Precizînd, aşa cum o va face prin confruntarea minuţioasă, riguroasă şi extrem de nuanţată a textelor dos-toievskiene Valeriu Cristea, că *ambiguitatea* este una dintre *stările* principale ale caracterelor în mişcarea relaţiilor şi imprevizibila lor evoluţie, Ortega y Gasset subliniază un element esenţial al lecturii critice de azi: participarea cititorului la „reconstruirea" unui caracter compus din elemente complexe, contradictorii, derutante. Valeriu Cristea este, într-adevăr, un cititor în cel mai pretenţios şi mai exact înţeles al cuvîntului. El reconstituie, reface, elaborează un univers de semne dintr-o infinitate de elemente, sugestii şi infinitezimale mişcări. Ele devin personajele lui Dostoievski într-o posibilă interpretare a întregii opere fundamentale. *Dicţionarul* este acest univers reconstruit ! Criticul nostru îşi destăinuie raporturile sale cu lumea personajelor atunci cînd afirmă despre caracterele dostoievskiene ale romanelor : „în a-pele naraţiunii marii eroi dostoievskieni au ponderea şi poziţia de plutire a unor aisberguri (.. .) personajele sale impresionează nu numai prin partea lor de suprafaţă, creastă spectaculoasă, ci şi — iar uneori mai ales — Prin enorma masă de susţinere ascunsă, postament colosal invizibil dar bănuit, puternic simţit". Remarca e prilejuită de comentariul la un personaj de însemnătatea şi implicaţiile lui Mîşkin din romanul *Idiotul.* Nu e greu

de înţeles că autorului *Dicţionarului* îi sînt foarte clare mecanismele care guvernează mişcarea personajelor, *strategia narativă* care le cuprinde în straturile evenimentelor, tramei, legăturilor vizibile şi ascunse cu alte caractere, în sistemul de referinţe externe, nu fără consecinţe pentru condiţia, structura şi complexitatea a-cestora. Ele sunt lumi cu destine care trăiesc stări a-vuabile, alteori împinse, însă, spre inavuabile şi tragice sentimente.

Studiile, fiindcă e vorba de un număr de studii, variabil ca dimensiuni, despre personajele marilor romane, nu ignorează condiţia teoretică a acestui invariant esenţial al structurii narative. Personajul dostoievskian corespunde, în corpul paginilor *Dicţionarului,* caracterizării pe care i-o făcea Salvatore

Battaglia în lucrarea sa *Mitograjia personajului* (Editura Univers, 1976). Complex şi frapant, el este un erou al unui destin manifestat sub semnul binelui şi al răului, trăind un număr impresionant de întîmplări. Personajul literaturii secolului al XlX-lea, observa cercetătorul italian, dobîndeşte însemnătate şi funcţionează ca termen important chiar şi cînd este un personaj de un al doilea plan : „chiar şi figuranţii au devenit eroi de prim plan". Ideea e valabilă pentru protagoniştii romanului dostoievskian şi Valeriu Cristea nu procedează altfel atunci cînd înregistrează „l'işa"-eseu pentru unul sau altul dintre personajele „secundare". Mai mult, autorul acestei cărţi despre o lume de personaje este la curent cu puncte de vedere extrem de diverse despre funcţia şi natura invariantului epic analizat. Refuzînd comentariul psihologist sau psihologizant elementar (nu o dată prezent în cronici literare cu pretenţii), Valeriu Cristea acceptă funcţia esenţială, polarizantă, semn care deschide drumul spre multiple legături, asemănări, opoziţii, contradicţii, ambiguităţi etc. de natură să pună în lumină, vehiculînd, semnificaţiile principale ale unei opere (vezi Philippe Hamon, în *Poetique du recit,* Seuil, 1977). în ce priveşte ordinea şi formula adoptată în *Dicţionar,* cred că important ej să observăm procedeul prin care se stabileşte funcţia sil semnificaţia unui anume personaj (mecanismul analitic |

al lecturii critice) ; să subliniem performanţa unei lecturi care relevă nu numai efectul produs 'de personaj în spaţiul de aşteptare consacrat de teoria lecturii, ci realizează mai ales o interpretare a textului din unghiuri multiple prin intermediul personajului şi, în fine, să atragem atenţia asupra arhitecturii *fişelor* despre per-sonajele-cheie ale marilor romane, personaje generatoare de atitudini, de o anume „filosofie" socială, morală etc.

Conceput ca un articol (fişierul se completează treptat, realizînd comentariul integral al operelor), textul consacrat unui personaj extrage *dominanta* acestuia, fie în ordinea semnificaţiei investite în el, fie în aceea a raporturilor stimulate sau statuate prin personaj. Iată cîteva exemple : Afanasie Pavlovici din *Fraţii Karamazov* e „Omul de care se leagă în roman convertirea lui Zinovie-Zo'sima, transformarea tînărului ofiţer în călugăr". Cum se vede, nucleul tramei e precizat, relaţia esenţală, determinantă, pentru evoluţia *altui personaj,* e stabilită, iar relatarea succintă a *subiectului-cheie* (evenimentul principal, ca resorturi şi consecinţe) relevă natura unei drame autentice cu semnificaţiile ei morale (Zinovie, ofiţerul, avîndu-l ordonanţă pentru scurtă vreme pe Afanasie Pavlovici, căruia îi va trage nişte palme, fapt ce va zgudui conştiinţa ofiţerului ulterior convertit). Impactul este totdeauna încărcat de sensuri, findcă *evenimentul,* ordinea elementelor înscrise în tramă şi locul personajelor construiesc *relaţia de bază,* atrag atenţia asupra condiţiei de semn, caracteristică pentru un personaj. Nu altfel se procedează în cazul Katerinei Nikolaevna Ahma-kov'a din *Adolescentul* sau al lui Alexei din *Idiotul,* lacheul din casa Epancinilor, personaj prin intermediul căruia se „scoate la lumină democratismul evanghelic[1]' al protagonistului romanului, prinţul Mîşkin. Descriin-du-l, pentru ca ulterior personajul să poată fi înscris în conexiunile tramei şi ale sistemului de personaje (vezi Aliona Ivanovna. din *Crimă şi pedeapsă),* caracterul — nu de prim-plan —- are adesea un rol decisiv pentru înţelegerea mecanismului general al operei.

Nu lipsesc trimiterile la *Carnetele* dostoievskiene, compunîndu-se „dosarul" unui personaj, cu geneza, etio-

logia şi fişa reacţiilor sale, după cum nu sunt puţine consideraţiile de sociologie şi de psihosociologie literară, de examen psihanalitic, adesea extrem de judicios. Sunt remarcabile pagini despre *funcţiile* (tipologice vorbind) ale unor personaje precum G-V, Anton Lavrentie-vici din *Demonii* sau Aradalion Alexandrovici Ivolghin, cu structura sa în binom *(Idiotul),* oferindu-i criticului posibilitatea de a glosa asupra mecanicii interioare a personajelor lui Dostoievski şi asupra construcţiei care acţionează în elaborarea caracterelor. E vorba, printre altele,despre rolul antinomiilor de tipul Mîşkin — Ganea Ivolghin din *Idiotul* (ultimul fiind reprezentarea universului „terestru cenuşiu"). Ar fi de văzut în compoziţia acestor articole sau studii despre personaje şi despre rolul lor *scheme* aplicate cu bune rezultate : a. fixarea categoriei şi dominantei funcţionale a personajului, b. reliefarea destinului şi, eventual, desenarea unui portret, c. relatarea elementelor ce ţin de tramă, subiect şi, mai cu seamă de evenimentul epic caracterizant în cel mai înalt grad, d. semnificaţia şi apartenenţa tipologică, precum şi informaţii despre corespondenţele tipului literar cu anumite prototipuri sau căutarea unor

arhetipuri elocvente pentru situarea planului semnificatului. într-un fel sau altul, schema de mai sus se regăseşte la personaje contradictorii, minate de grave conflicte interioare, avînd a ilustra alteritatea unor caractere precum Mîşkin, Raskolnikov, Stavroghin etc. Recursul la pagina cărţii sau la modelele istoriei literare ; asociaţiile tematice şi legătura dintre motive (vezi cazul lui Svidri-gailov) sunt termeni ai acestei serioase şi importante cercetări. E do reţinut că Valeriu Cristea reafirmă, in profesarea unei soluţii analitice sau a alteia, strategia elaborării personajului prin derutarea sau deconcertarea
voită, premeditată a cititorului (segmentarea, dezordinea în discursul epic şi în tramă). Nu mai puţin important e faptul că personajele „secundare" sau care gravitează în jurul unor caractere puternice, determinante, devin obiectul unei lecturi critice de natură să pună în lumină depoziţiile.. . complete ale textului, cu toate im-

332

plicaţile şi conotaţile sale, cum ar fi, de pildă, Şato'v din *Demonii.*

Făcînd incursiuni prin lumea personajelor „dintr-o pădure de prototipuri", Valeriu Cristea alege, în virtutea unui cod foarte elastic şi foarte suplu de lectură, sugestiile şi elementele referenţiale care depun în favoarea conturării destinului examinat cu minuţia unui cercetător însetat de adevărul interior al caracterului uman. Exemplar e „dosarul" Nastasiei Filippovna, unde „prototipurile" (nu toate se articulează ca atare) invocate încep cu Măria Magdalena, cu personaje celebre ale lui George Sand, Goethe (Margareta), Flaubert (Emma Bovary), Merimee (Carmen). Cum nu cred în rolul şi in valoarea aşa-ziselor prototipuri aflate în „realitate" şi cum ficţiunea nu are şi nu văd de ce ar avea să-şi caute „modelele" exacte într-o realitate fenomenală, am impresia că istoria literaturii trebuie să abandoneze a-tari surse, evident acceptîndu-le pe cele literare. în planul literaturii şi, deci, al ficţiunii e spectaculoasă lista elaborată pentru a depune în favoarea efectului. . . Raskolnikov (Hamlet, Faust, Franz Moor, Peciorin, Julien Sorel, Rastignac etc). în acest spaţiu, unde raporturile denumesc dominante caracterologice, atribute umane situate în planul superior al existenţelor precum şi grave căderi, prăbuşiri ale conştiinţelor slabe sau distruse de un sistem social şi moral, formulările lui Valeriu Cristea sunt excelente, sunt note de cititor pasionat şi care, păstrîndu-şi ■ distanţa prin metodă şi disciplină intelectuală, are adesea vibraţii emoţionale (vezi Lidia Ahma-kova, comportamentul lui Mîşkin etc).

Ca soluţie de apropiere de opere fundamentale ale literaturii lui Dostoievski, întocmirea unui „dicţionar" ar putea părea o operaţiune strict laborioasă, dar nu neapărat prezidată de criteriile unei lecturi critice, valorizatoare, analitice, disociative. Un „dicţionar" ar putea înregistra pur şi simplu note, informaţii şi eventuale e-nunţări preluate dintr-o posibilă şi prestigioasă bibliografie. Realitatea e că avem una dintre cele mai pasionante cărţi care ilustrează lectura din punctul de vedere al personajului, invariantul principal, alături de

333

„istorie", eveniment, timp şi spaţiu, al formelor narative. Cum personajul are funcţii multiple şi un întreg sistem de legături e determinat sau măcar influenţat de prezenţa categoriei, autorul *Dicţionarului* procedează a-sociativ, printr-un excurs larg şi deschis, elaborînd ipoteze de lucru şi un discurs critic cuprinzător. Declanşînd sau vehiculînd semnificaţiile, punînd în mişcare evenimentele, ca părţi ale substanţei narative, decizînd „istoria" operei, ca devenire evenimenţială, personajul dostoievskian e analizat sub multiple aspecte. Un foarte bun studiu produce analiza personajului Katerina Niko-laevna Ahmakova *(Adolescentul),* cu observaţii fine, caracterizări sugestive („această Cordelie copleşită de ruşinea unui moment de uşurinţă şi slăbiciune") ; în alte cazuri, deconspirarea mecanicii interioare a personajului (aparenţă — esenţă — contradictorii şi inexplicabile manifestări — imprevizibilul şi paradoxalul în comportamente etc.) apare drept judecata critică cea mai exactă despre formula epică a lui Feodor Mihailovici. Lectura lui Valeriu Cristea pune în lumină întregul aparat al a-cestei complicate mecanici dostoievskiene, cu o recuzită atît de nuanţată pentru *universul semnic* general al operei (vezi paginile despre casele de raport, despre curţile lor interioare, precum „limbul infernului mizeriei"). Fascinaţia puterii ; ascunse şi ineluctabile forţe ce se înfruntă în universul interior al personajelor ; rolul per-sonajelor-cheie şi al celor ce sunt „o fiinţă de ungher" ; demonismul

şi dîchotomiile în raporturile dintre personaje apar în analiza lui : Arkadi Dolgoruki, a Nastasiei Filippovna, a Aglaiei Ivanovna Epancina. La fel, raporturile (Katerina Ivanovna — Gruşenka, Lebeziatnikov — Marmeladov) umane sunt răscolitor examinate, dînd lecturii fiorul operei, cutremurătoare prin privirea îndreptată asupra ascunzişurilor fiinţei.

Valeriu Cristea, spuneam, nu înregistrează impasibil date pentru fişele unui „dosar". El este un cititer şi încă unul cu superioare atribute de interpret. Criticul citeşte, recreînd o Bibliotecă unde o galerie uluitoare de personaje există, cheamă, se anunţă pentru a depune mărturie. Aşa stau lucrurile şi în cazul personajelor-

334

cheie, tipuri fundamentale, nu o dată invocate de critica psihanalitică, de cercetarea tematologică-Nastasia Filippovna, Sonia Marmeladova, destine care penduleazā între cercurile unor infernuri cumplite şi zguduitoare ; Feodor Karamazov şi Aleoşa Karamazov, personaje ale teluricului şi ale transcendenţei ce pot deveni karama-zovismul ; inginerul constructor Kirillov din *Demonii* (a-lienarea şi destrămarea interioară, reificare şi autodistrugere prin însingurare) ; Lev Nikolaevici Mîşkin, un „prinţ Hristos", exprimînd o umanitate în perpetuă suferinţă ; Raskolnikov şi „anatomia crimei", Stavroghin şi Svidrigailov, variante ale demonismului dostoievskian, cutreierînd paginile cărţilor prin trimiterea la alte personaje celebre ale literaturii lumii, sunt obiectul unor autentice studii. Toate demonstrează un fapt ce ţine de marea forţă fascinatorie a creaţiei lui Feodor Mihailovici : obsedanta viaţă a acestor eroi. Ei există, ne urmăresc, ne tulbură şi ne ameninţă, ne înfricoşează şi ne avertizează. Sunt binele şi răul ; sunt iarăşi viaţa, în-spăimîntătoare şi totuşi tulburătoare, chemînd la raţiune, la judecată şi la cunoaştere. E meritul lecturii autorului acestui *Dicţionar* scris sub semnul pasionatei înţelegeri a operei dostoievskiene.

(1983)

I

PRIVIREA CRITICULUI

„Fereastra" este, frecvent, echivalentul (semiotizat) al privirii sau al ecranului, cum posibil e ca „ochii minţii" să aibă nevoie de reprezentarea *în concret* a unui cadru strict necesar pentru contemplaţie şi, mai apoi, pentru meditaţie. Să ne aducem aminte de „fereastra", naratorului caragialean din *Gr and Hotel „ Victoria Română".* Oraşul, spectacolul deprimant al hăituirii cîine-lui şi, ulterior scenele „vieţii de provincie", pendulînd între tragic şi grotesc, sordid şi urît, sunt trecute în revistă prin intermediul ferestrei hotelului.

In schimb, *fereastra criticului* este ecranul de unde cărţile şi scriitorii se oferă unui spectacol pasionant, a-cela al lecturilor şi al reflecţiei. Volumul lui Valeriu Oiştea, *Fereastra criticului* (Cartea Românească, 1987), surprinde prin diversitate, prin lipsa de prejudecăţi în alegerea autorilor şi a cărţilor (adesea). Altfel, el confirmă în mod fericit devoţiunea acestui cititor care nu ezită să se confeseze, tulburînd imaginea comună sau„ ştiu eu ? consacrată a criticului mai puţin dispus să facă mărturisiri despre condiţia sa, despre raporturile sale cu breasla comentatorilor pe margini de cărţi şi, mai cu seamă, despre bucuriile unor cărţi sau despre necazurile unor confraţi supuşi unui anume paşalîc manipulat de cîţiva în sfera „autorităţilor" critice citate chiar şi atunci cînd nu sunt citate. Repudiindu-i partizanatul şi subtilele combinaţii de culise, Valeriu Cristea are sentimentul unui izolat, deşi el face parte din familia comentatorilor avertizaţi şi oneşti, defel dispuşi să bată mătănii la vreun „şef de tură" de la vreo revistă.

Spuneam că volumul are o pronunţare diversitate : poezia, proza, dramaturgia, cartea de critică, pagini din literatura universală sunt reunite într-o selecţie critică reprezentativă, chiar dacă semnatarul acestor rânduri păstrează încă în memorie fragmente din cartea anterioară, *Modestie şi orgoliu,* unde Valeriu Cristea ni s-a părut mai unitar. El e şi aici un comentator informat, nerefuzîndu-şi referinţele de istorie literară (o spune„ de altminteri), excursul comparatist întemeiat pe ideea paralelismului şi a unor posibile „alianţe" în ordinea ideologiei literare, a motivelor şi a viziunii înrudite. Un articol precum *Mureşenii lui Eminescu şi Ivan Karama-zov* ilustrează ipostaza erudiţiei şi a seriozităţii incursiunilor.

Şi poate de aici admiraţia, defel disimulată, pentru „paralelismele stupefiante" ale unui N. Steinhardt văzute, însă, sub specia unei atitudini esenţiale şi a unei „ontologii" a criticii : raportarea literaturii la viaţă şi a vieţii la literatură, vrînd să fie — credem — afirmarea unui crez şi a unei dialectici atît de importante pentru reala şi grava asumare a actului critic (cît de adevărat mi se pare acest mod de a privi spre deosebire de un gen atrofiat şi abstras fenomenului real al creaţiei literare din unele manifestări ale criticii).
Valeriu Cristea crede în valoarea actului critic atunci cînd i se pare că e făcut în temeiul seriozităţii şi al culturii, al informaţiei şi al receptivităţii la soluţiile unei lecturi critice nuanţate, moderne. E motivul pentru care nu ezită să formuleze judecăţi entuziaste : „O superbă carte de critică" este pentru autorul volumului culegerea de eseuri a lui Ov. S. Crohmălniceanu *Cinci prozatori în cinci feluri de lectură* şi trebuie să admitem că supunerea la grilele criticii arhetipale, ale celei formulate de Georges Poulet (era de asociat, la autorul interpretărilor — o spunem acum abia — punctul de vedere formulat de Harald Weinrich), de psihanaliză, de naratologie şi de psihologie literară devine o incitantă rechemare a unor opere la judecata posterităţii. E drept că Valeriu Cristea se lasă uneori furat de „impresia" imediată şi atunci suspectează (oroare !) o posibilă „ştiinţă a literaturii" (ea nici nu există decît în virtutea unor con-

venţii sistemice, se înţelege) pentru a afirma categoric (prea categoric) că numai critica „ştie că valoarea unei opere depinde nu de mijloace ci pur şi simplu de talent". Ar fi poate de văzut cît de relative sunt. atari afirmaţii fiindcă nu ştim ce ar fi de reproşat în ordinea „mijloacelor" cînd ele sunt textul, discursul, opera ca expresie, desigur, a talentului. Pe de altă parte, nu poţi rămîne indiferent la un critic interesat de categoriile criticii lui M. Bahtin, invocîndu-l pe marele semiotician-şi teoretician al textului pentru a fixa, bunăoară, ca termen valoric al marelui roman al Gabrielei Adameşteanu conceptul de polifonie, bahtian (vezi comentariile cu totul remarcabile şi pătrunzătoare la *Dimineaţă pierduta).*
Şi alte pagini din *Fereastra criticului* confirmă observaţiile de mai, sus, Valeriu Cristea comentînd pertinent şi avizat texte unde exerciţiul metatextual conferă prozei aspecte noi, precum în proza lui Mircea Horia Simionescu, iar recursul la o analiză de tip tematologic lărgeşte în mod elocvent deschiderea privirii spre fenomene originale ale literaturii contemporane. E cazul dramaturgiei lui Dumitru Radu Popescu sau a lui Marin Sorescu (supratemele şi motivele unor opere unde experienţa dramaturgică se vădeşte incitantă, pusă sub semnul simbolurilor şi a noutăţii discursului), al poeziei Ilenei Mălăncioiu, al nuvelelor lui Cervantes etc.
Consecvent cu sine însuşi, criticul proclamă responsabilitatea morală a creatorului : „nu se poate face o mare literatură —■ scrie Valeriu Cristea — fără o calitate umană de excepţie". Condiţia morală a scrisului, raporturile valorii ou sensul moral al creaţiei, orizontul privirii şi al observaţiei scriitorului se conjugă în paginile acestui cititor totdeauna interesat de altitudinea etică a literaturii, de postulatele unei discipline interi-' oare a criticii prezidate d$_e$ un sens superior în ordinea rectitudinii şi a dreptei judecăţi. Paginile despre N. La-biş şi despre Sorin Titel sau cele intitulate *Conştiinţa morală a scriitorului,* consacrate lui Geo Bogza, reafirmă cu argumente indeniabile atari criterii de judecată : „Panteonul valorilor este totodată şi un panteon al valorilor morale". De altminteri, obsedanta raportare a unor ope-

re, personaje şi motive la Dostoievski, termen de referinţă explicabil la autorul *Dicţionarului* personajelor dos-toievskiene, provine din aceeaşi pasionată încredere în valorile morale şi în sensul unor destine verificate prin opera marelui romancier. Filiaţiile, paralelele, analogiile şi referinţele de natură să lumineze teritorii ale conştiinţei şi ale lumilor investigate sunt constant sugestive. Răzvrătirea şi demonismul din cele trei variante eminesciene ale lui Mureşanu:Liviu Rebreanu şi posibile interpretări din unghiul *Demonilor* lui Dostoievski (textul foarte interesant despre *Gorila),* Nicolae Labiş şi unele accente cu rezonanţă dostoievskiană ; romanul lui Marin Preda *Cel mai iubit dintre pămînteni* şi referinţele dostoievskiene din confesiunea lui Victor Pe-trini ; portretul admirabil al poetului Cezar Baltag („Omul însuşi, inteligent, cult, crispat, tăios, de un laconism sarcastic, mi-l evocă întrucîtva pe Ivan Kara-mazov"), pus în relaţie cu dominanta poeziei sale, alcătuiesc „fişele" unei lecturi din perspectiva

creaţiei prozatorului rus. Ar mai fi să amintim un element important: Valeriu Cristea cunoaşte pînă la cele mai mici detalii universul operei lui Dostoievski avansînd un comentariu extrem de interesant şi bogat în conotaţii critice despre personaje văzute în cadrul unui sistem ; semne ale raporturilor umane, personajele din vastul scenariu al operei pot lumina, psihologii (profesorul Mironescu din *Dimineaţă pierdută* pune un diagnostic aparent surprinzător, prin comparaţie, lui Titi Ialomiţeanu, amin-tindu-şi de Alioşa Karamazov) sau pot extinde lectura spre unele momente din opera lui Dostoievski prin observarea cărţilor citite de acestea. E, prin urmare, de văzut în aceste incursiuni un mod de a interpreta graţie depoziţiei unor protagonişti ai operelor (lectura aces-tora!).

Valeriu Cristea a adunat în volum cîteva studii cu lotul memorabile prin argumentele pronunţate şi prin fericita analiză la text. Desigur, observaţiile sunt posibile şi o discuţie nu e deloc inutilă, cu atît mai mult cu cît ea e sugerată de comentariile criticului. Ar fi astfel de văzut dacă putem accepta ideea prezenţei autorului

In schiţele lui I. L. Caragiale şi dacă nu cumva e vorba de o convenţie şi de un joc asumat de prozator, **ştiin-du-se** prea bine care este condiţia naratorului auctorial. Altfel, analiza la *Lună de miere* este excelentă. Un studiu amplu reface traiecţiile ciclului Hallipilor Hortensiei Papadat-Bengescu şi examenul psihanalitic (psihocritică) duce la constatări dintre cele mai interesante (Mika-Le, personaj „aproape urmuzian"), aşa cum este în cazul lui Nory Baldovin, personaj observat cu minuţie şi cu bune asocieri. Remarcăm analiza teatrului **lui** D. R. Po-pescu şi a romanului *Oraşul îngerilor,* carte heterogenă şi bogată în termeni contrastanţi, în voci şi diversitate de discursuri. în unele texte, analiza se opreşte asupra unui poem şi interpretarea devine un act de lectură de o elocvenţă rară, ca în cazul poemului *Eres* al lui Marius Robescu (modelul, arhetipul, motivul şi semnificantul principal ou funcţie simbolică).

Scriitori ca Nicolae Ioana, Costache Anton, Nora Iuga, Nichita Danilov găsesc la Valeriu Cristea un lector receptiv şi dispus să fixeze termeni de natură să statueze valoric evoluţia şi orizontul unor opere. Un eseu de o frumuseţe aparte este *„Furtuna cea mare",* pu-nînd sub semnul paralelei trei destine : Dostoievski, Van Gogh şi Rimbaud şi descoperind înrudiri, interferenţe şi identităţi care extind posibile zone interpretative.

Valeriu Cristea afirmă, fără ezitare, condiţia cititorului şi lectura este cultivată nu doar sub specia disciplinei critice. Ea rămîne — năzuinţă motivată şi fericită — sub protecţia plăcerii şi a voluptăţii, a ingenuităţii. Borges avea şi el nostalgia cititorului „în sensul ingenuu al cuvîntului" *(Cartea de nisip),* care nu aspiră la condiţia unor „critici potenţiali". Valeriu Cristea citeşte uneori cu gustul unic al lecturilor de vacanţă (antologia *De la Constantin Negruzzi la Pavel Dan)* ; exclamă la frumuseţea unor pagini din romanul Gabrielei A-dameşteanu („lectura lui m-a entuziasmat şi m-a tulburat") şi comunică sentimentul rar al sărbătorilor lecturii („Fără acele mari, unice, irepetabile uneori, săr-bători ale lecturii zilele de lucru ale criticului nu pot fi cu adevărat fecunde"). Acest critic pentru care lectura

păstrează suprema şansă a descoperirilor şi a meditaţiei, plăcerea şi entuziasmul nesugrumate de teama de a fi astfel deconspirat cu cele mai tainice gînduri ale tale, crede cu tărie în valoarea unui demers drept, interesat de condiţia operei şi de autorul acesteia, înde-părtînd de la sine gustul revanşelor sau al unor aprehensiuni. Sub zodia unei seninătăţi călăuzite de rigoare şi de sensul etic al disciplinei critice, Valeriu Cristea este- în mod cert un interpret de o incontestabilă calitate umană. Putem avea deplină încredere în judecata sa critică.

(1987)

HERMENEUTICA TEXTULUI

într-o „Introducere polemică" la mai vechea dar încă încîtanta lucrare *Anatomia criticii,* Northrop Frye formula o idee absolut valabilă pentru demersul critic contemporan, interesat de semnificaţia textului, de natura şi proprietăţile acestuia. „Axiomele şi postulatele criticii — scrie Northrop Frye — trebuie să se dezvolte din arta pe care o studiază. Criticul literar trebuie în primul rînd să citească literatura. . ." ; loc comun în aparenţă, în realitate o invitaţie la a examina şi **a** extrage *dinlăuntrul* operei conceptele generalizatoare ; verificarea şi ratificarea lor ulterioară, desigur, nu face să pălească deloc insistenta afirmare a preeminenţelor unei critici şi teorii literare pentru care *studiul operei* e de natură să

proclame idei şi să extindă orizontul consideraţiilor teoretice, valorizante. Lectura operei devine actul interpretativ esenţial, cum prea bine se ştie azi, graţie unei vaste teorii (hermeneutici) a lecturii, a re-ceptării şi recreării operelor în virtutea unor coduri în **perpetuă** modificare şi înnoire. Importante sunt studiul, lectura, asumarea acestora pentru a sublinia importanţa unei întemeieri teoretice ştiinţifice a actului lecturii (interpretării critice). Cităm din nou din „Introducerea" pomenită : „Prezenţa unei concepţii ştiinţifice în orice domeniu de cercetare impune transformarea caracterului întîmplător al acesteia într-unui cauzal, al accidentalului şi intuitivului în sistematic. . ."
începem astfel comentariul la cele cinci interpretări alese de Ov. S. Crohmălniceanu pentru lectura lui Mi-hail Sadoveanu, Liviu Rebreanu, Hortensia Papadat-

Bengescu, Camil Petrescu şi Mateiu I. Caragiale întru-cît avem de-a face cu o carte care confirmă fără echivoc ideea unei lecturi atente şi nuanţate a textului şi confruntarea acestuia cu o anume direcţie a criticii veacului XX. *Cinci prozatori în cinci feluri de lectură* (Cartea Românească, 1984) este volumul unui cercetător experimentat, la curent cu tendinţele cele mai semnificative ale criticii contemporane, dispus să verifice tematismul, bazat pe soluţii varii, prin istoria literaturii pentru a lu-mina sensurile unor creaţii văzute în multiplele lor legături şi determinări. O perspectivă ştiinţifică asigură lecturii interpretative siguranţa şi echilibrul. Două mi se par caracteristicile demersului critic al lui Ovid S. Crohmălniceanu : în primul rînd, o bună cunoaştere a operei scriitorilor din unghiul unei diacronii necesare şi, în al doilea rînd, o supunere a metodei adoptate (critica arhetipală, critica „profunzimilor" subiectului creator, psihocritica, **naratologia** şi stilistica) la condiţia operei propriu-zise. De aici o evidentă cercetare *critică,* defel entuziastă, ci precaută, şi nu o dată disociativă. Se poate observa la Ovid S. Crohmălniceanu prezenţa unei perspective prezidate de principiile ştiinţei literare bazate pe un examen sociologic, istoric, menit să pună în valoare semnificaţiile şi mecanismele specifice ale creaţiei. Poetica însumează, astfel, sugestiile şi recomandările unor metode văzute ca instrument pus în serviciul argumentării plurivalente a operei literare.
Cum procedează autorul acestor cinci lecturi ? Iniţiativa în alegerea criteriilor analitice e justificată de posibila adecvare a operei, de răspunsul dat teoriei, ceea ce elimină de la început simpla supunere forţată la criterii fără aderenţă şi fără şanse de izbîndă în redescoperirea sau extinderea descoperirilor scontate prin **aplicarea** unui sistem critic dat, în cazul lui Mihail Sadoveanu, bunăoară, se constată legitimitatea unei critici arhetipale („.. .e un autor croit parcă înadins pentru o interpretare inspirată de critica arhetipală"). Lectura lui Georges Poulet provoacă prin sugestiile analizei subiectului creator („gîndire care se gîndeşte pe sine şi îşi vorbeşte prin operă, iar criticul o descoperă re-

trăind-o, parcurgînd-o din interior", cum defineşte concepţia lui Georges Poulet un cercetător precum **Jean** Rousset; apud Savin Bratu, *De la Sainte-Beuve la noua critică)* revenirea la Liviu Rebreanu. Autorul studiilor nu-şi ascunde atracţia pentru o posibilă verificare a unor opinii proprii despre autorul *Răscoalei.* Recursul la psihanaliză şi, mai apoi, la psihocritica unui Charles Mauron nu sugrumă într-un pat al lui Procust opera Hortensiei Papadat-Bengescu, dar avem să constatăm cu Ov. 3. Crohmălniceanu valoarea unor interpretări, corespondenţe, analogii şi asociaţii, profitabile, fără îndoială, din unghiul unei atari lecturi. Mai puţin consistente ni se par referirile la naratologie în cazul lui Camil Petrescu," în timp ce stilistica profesată de Leo Spitzer aduce evidente lumini pentru înţelegerea motivelor, discursului şi personajelor lui Mateiu I. Caragiale. Cum e şi firesc, lecturile nu absolutizează defel una sau alta dintre metode, în schimb textele analizate reclamă prin natura lor (e vorba de proză şi de aspectele poeticii naraţiunii) un excurs multiplu, de unde interferenţele sugerate de substanţa însăşi a producţiilor (recomandările psihocriticii intervin şi pentru o mai nuanţată lectură a romanelor lui Camil Petrescu sau pentru înţelegerea psihologiei autorului şi personajelor la Mateiu I. Caragiale ; la rîndul lor, criteriile naratologiei moderne nu puteau lipsi în cercetarea operei sadoveniene şi a romanelor lui Liviu Rebreanu).
Cum procedează, însă, autorul celor cinci interpretări ? Lecturile sunt expresia unei insistente interogări a textelor din unghiul metodei iar rezervele criticului nu sunt defel puţine. Ideea că o aplicare a criticii arhetipale doar prin recunoaşterea unor motive şi prin simpla suprapunere a acestora este inoperantă e formulată fără ezitări. în schimb, producînd tezele teoretice, înain-tînd metodic şi sistematic, criticul observă adecvarea unor opere precum *Fraţii Jderi, Valea Frumoasei, Hanu*

Ancuţei, Baltagul, Zodia Cancerului, Creanga de aur, Divanul persian. De acord, parcă, în înţelegerea mitului şi în recunoaşterea acestuia, cu Northrop Frye, criticul nostru adoptă ideea dislocării în direcţia operelor (ana-
344
logia, asociaţia, semnificativă), subliniind rolul pur decorativ, uneori, al mitului sau, alteori, dezvoltîndu-se în substanţa reală a operei. în general, e urmărit atent scenariul mitic ; cred, însă, că *Orb sărac* are o dimensiune mitică mult superioară şi nu rămîne la nivelul de suprafaţă al asimilării acestuia. Cu totul justificată ■ este observaţia că asistăm azi, prin exces şi prin operaţii care supralicitează recunoaşterea mitului / motivului originar, la un proces de natură să compromită studiul serios al arhetipurilor. Dar lectura cărţilor lui Mibail Sadweanu rămîne interesantă şi bogată în sugestii (nu e de'refuzat demersul lui Al. Paleologu, în cazul *Baltagului,* ■ unde acesta pare să observe scenariul mitului Isis-Osiris).
Intenţia, mărturisită — cum spuneam mai sus — de a verifica şi de a se pronunţa în cunoştinţă de cauză despre felul cum dă seama o metodă precum aceea a cunoaşterii în intimitatea ei a gîndirii unui scriitor (Georges Poulet), porneşte de la sugestiile *Studiilor asupra timpului uman,* oferind posibilitatea de a demonstra „profunzimile" unei gîndiri prin identificare cu eul profund al autorului. Ov. S. Crohmălniceanu va respinge pe drept procedarea lui Georges Poulet potrivit căreia autorii sunt recunoscuţi în ideile şi cuvintele personajelor create. De aceea criticul nostru recompune o *poietică.* a operei lui Liviu Rebreanu restituind din confesiuni elementele necesare pentru o demonstraţie, parţial valabilă doar, deşi lectura operei, dincolo de metodă, este excelentă *(Adam şi Eva* şi imaginea ciclică a timpului ; construcţia romanelor : simetriile, tot sub semnul' cicli-cităţii, în *Ion, Răscoala, Pădurea spînzuraţilor, Ciuleandra* etc). Poate că e de observat că acceptarea opiniei după care Titu Herdelea e purtătorul de cuvînt al auto-ruiui, e de respins în numele statutului real al creaţiei, acela de a fi ficţiune şi de a exista, nu doar prin obiectivare, *dincolo* de scriitor. Sunt numeroase observaţiile fine ' şi de o remarcabilă pertinenţă dar spaţiul • nu ne îngăduie să le pomenim pe toate. Poate că cele mai substanţiale consideraţii le aflăm în analiza din perspectivă psihanalitică şi pe temeiul psihooriticii a operei Hortensiei Papadat-Bengescu. Efectul aplicării ■ metodei
345
este convingător în ordinea motivării şi justificării comportamentelor personajelor (mai ales !), a motivelor (te-matism critic propriu-zis), a obsesiilor, leit-rnotivelor, mecanismelor inavuabile ale personajelor etc. Şi aici ar fi de reafirmat că avem de-a face cu ficţiuni, cu lumi imaginare şi că psihocritica **uită** adesea natura specifică a textelor, operînd — si în cazul autorilor — ca într-un examen clinic la care sunt convocaţi posibili pacienţi. . . în fond, premisa rămîne, constant, opera şi neglijarea ei poate duce la eludarea naturii specifice a comunicării şi recreării artistice a lumilor posibile.
Cred că Ovid. S. Crohmălniceanu nu apelează la cele mai temeinice studii de naratologie. Wolfgang Kayser, Tzvetan Todorov sau Wayne C. Booth produc analize interesante, dar o poetică, sau, mai exact, o teorie a relatării (act, discurs, enunţ, eveniment, ordine etc.) avem să aflăm în alte numeroase lucrări (vezi studiul lui Ge-rard Genette, *Discours du recit),* nu fără importanţă în analiza unei proze ca a lui Camil'Petrcscu. Problema autenticităţii în proza românească interbelică, a relaţiei dintre evenimentul real şi cel fictiv, simularea realului sunt examinate într-un foarte incitant şi subtil studiu consacrat romanelor lui Camil Petrescu. Sunt în lectura romanelor cîteva elemente **noi** pentru o interpretare îmbogăţită a unei creaţii dominate de personalitatea romancierului.
Critica stilistică inaugurată de Leo Spitzer, avînd numeroşi continuatori, furnizează interpretării propuse de Ov. S. Crohmălniceanu elemente pentru o descriere funcţională, relevantă a prozei lui Mateiu I. Caragiale. Cum stilisticianul preconiza descoperirea unor dominante, pornind de la un element extras dintr-o 'totalitate, pentru ca, ulterior, revenirea la întreg să fie şi mai elocventă, criticul nostru *izolează* în *Craii de Curtea-Veche* procedeul codificării limbajului (abateri argotice, descoperirea unei comunicări ce pretinde iniţiere etc.) precum şi frazarea muzicală (muzicalitatea, elementele încântătorii subliniază, cum spune autorul, „efectul dro-gant al verbului"). De aici lectura ajunge la numeroase consideraţii despre atmosferă, personaje, ambianţă, **fără**
346
a fi fastidios în analiză şi fără a exagera în căutarea unei dominante stilistice. Paradigma e aflată în stilul „Art Nouveau" al anului 1900 şi în grafica lui Beardsley iar motivele, natura eroilor, universul crepuscular, umbrele etc. sunt aflate în corespondenţe care fac din analiza stilistică un studiu deschis

unui excurs vast şi perfect edificator. Un atare excurs plural e, de alminteri, cartea atît de convingătoare a lui Ovid S. Crohmălniceanu.
(1984)

PERSPECTIVA ISTORICĂ A CRITICII LITERARE!

Profesînd critica literară şi avînd numeroase intervenţii în problemele literaturii contemporane, Liviu Leonte rămîne, cred, un istoric literar iar fidelitatea **lui** se exprimă în tentaţia permanentă de a situa în timp, de a observa natura şi diversitatea determinărilor cu acţiune asupra fenomenului literar al ultimelor decenii. Faptul este, fără îndoială, semnificativ, avînd să se confirme în lucrarea propriu-zisă a cercetătorului, pentru care istoria literaturii presupune studiu atent, laborios, o lecţiune riguroasă a textelor, animarea documentului de arhivă şi asimilarea lui într-o judecată supravegheată de criterii severe, controlate. Aşa stau lucrurile în cazul monografiei consacrate lui C. Negruzzi şi, mai cu seamă, în elaborarea ediţiei Constantin Negruzzi. îi datorăm, lui Liviu Leonte una dintre cele mai temeinice lecturi si o interpretare defel stînjenită do informaţia istoricului literar.
Nu altfel stau lucrurile cu volumul *Prozatori contemporani* (Junimea, 1984), volum conceput după criteriile unei cronologii atent şi nuanţat respectate ; impresia e, dacă nu mă înşel, de prezentare sistematică, didactică a scriitorilor deceniului şase. Criticul a ales soluţia examinării cronologice („. . .este posibilă o secţionare cronologică") a unor scriitori ce-şi încheie activitatea în acest deceniu controversat, minat de o viziune restrictivă, elementară şi vulgarizatoare asupra creaţiei literare, precum şi a secvenţelor prime din cariera unor prozatori consacraţi în deceniul următor (şapte) şi în plină activitate pînă acum. Soluţia adoptată nu e de respins chiar dacă provoacă unele semne de întrebare. Ar fi de

văzut, bunăoară, în ce măsură sunt determinabile criterii mai mult sau mai puţin unitare de evaluare a producţiei artistice sau dacă perioada , are dominante comune în ordinea evoluţiei prozei (motive, discurs narativ, referenţi pentru o poetică, oricît de relativă şi de inegală a prozei etc.). Chiar dacă acestea pot fi puse în lumină, şi Liviu Leonte remarcă caracterul relativ monocord al perioadei examinate („elemente comune de 'scriitură', de înţelegere a actului artistic" ; „o diversitate redusă a opţiunilor de formulă artistică"), întrebarea rămîne : inegalitatea creaţiei, apariţia unor opere precum *Moro-meţii, Groapa, Bietul Ioanide,* reafirmarea, e drept, timidă şi uneori subtextuală, a unor postulate ale realismului autentic şi nu contrafăcut clatină impresia de
peisaj relativ uniform şi perfect controlat ca principii. Limitele, recunoaşte şi autorul acestui volum temeinic, deceniului sunt întrerupte, după cum deceniul următor prelungeşte unele soluţii minore, oferind, în schimb, semnele unor deschideri anunţate în deceniul anterior (discuţia despre realism şi despre orizonturile acestuia, printre altele).
O altă chestiune de ordonare şi de argumentare a „secţionărilor" (alternativa lui Liviu Leonte, repet, are numeroase şi greu de zdruncinat justificări) se pune în cazul scriitorilor cu numeroase şi adesea superioare creaţii în deceniul / deceniile şapte-opt. Marin Preda, dar şi Zaharia Stancu *(Şatra, Ce mult te-am iubit)* sau chiar Titus Popovici *(Moartea lui Ipu)* produc în continuare şi, în cazul lui Zaharia Stancu, *Desculţ* e mai degrabă confirmată, sub specia valorii, în cele două proze pome- . nite înainte. Altfel, cercetarea literaturii contemporane în succesiunea, deceniilor e perfect legitimată de devenirea adesea spectaculoasă şi amplă a literaturii narative, interesantă fără întrerupere, producînd, în devenirea a-nilor, texte remarcabile ca viziune, motive şi soluţii pentru un discurs narativ în perpetuă adecvare la condiţia reală a epicii. Prezentaţi monografic, scriitorii riscă, însă, să treacă peste graniţele, deceniului (suntem, se înţelege, la începutul unei priviri cuprinzătoare) şi să oblige, în volumul sau în volumele următoare, la reveniri.

Credincios acestui „scenariu" întemeiat pe un regim secvenţial, Liviu Leonte procedează metodic, înaintează cu precauţie, formulează ponderat judecăţi despre acest deceniu, ştiind prea bine că aspectele revolute n-au de ce pretinde un nou comentariu acid sau şarjat. Fenomenele aveau în ele o doză involuntară de caricatural şi de întristătoare miopie, încît depăşirea lor a reprezentat actul celei mai categorice sancţionări iar literatura produsa ulterior a ratificat definitiv semnificaţia unei priviri eliberate de orice urme de dogmatism. Avem să apreciem echilibrul şi măsura ce caracterizează lectura (re-lectura) unei perioade revolute, în care s-au scris, însă, opere autentice. Ele compun prima etapă a unei istorii literare. Liviu Leonte s-a angajat din perspectiva istoi Icului literar, rămînînd, prin lectură

şi comentariu, un critic excelent, prin rigoarea interpretării şi prin calitatea observaţiilor.
Pe terenul faptelor literare, criticul este arareori a-tras de referinţele provenite din naratologia contemporană. Exceptîndu-l pe Roland Barthes, citat şi invocat sub specia înţelegerii scriiturii sau a proprietăţilor unui discurs văzut ca natură şi valoare a sintagmelor verbale (efectul stilistic, printre altele), criticul rămîne la obiect, parcurgînd texte, nu dintre cele mai atrăgătoare uneori, le confruntă *din perspectiva literaturii de azi* şi a criteriilor *reale* ale creaţiei pentru a stabili „creşterile" şi „descreşterile" unor scriitori intraţi în reţeaua de determinări dintr-o perioadă devenită ea însăşi, ulterior, motiv al literaturii. Liviu Leonte face dovada unei experienţe îndelungate în frecventarea literaturii de după război. Lecturile nu evită nici un text, fie el cît de inegal şi de infirmat de timp, semnalînd schemele şi paralizanta lor influenţă, pentru a se opri la textele de rezistenţă. Aşa procedează, de pildă, cu Mihail Sado-veanu, neeludînd unele texte, numind, fără ezitare, rezultatul unor experienţe eşuate, dar analizînd cu fineţe *Nicoară Potcoavă* (infuzia de elemente de basm, natura reflexivă a personajelor, plăcerea taifasurilor etc). Caracterizările nu sunt defel gratuite sau convenţionale. Lectura dramei *Bălcescu,* a nuvelelor şi a romanului
350
Un om intre oameni pleacă de la o menţiune : imposibilitatea" de a se pronunţa teoretic într-un climat defel dispus să accepte opiniile lui Camil Petrescu, scriitorul produce literatură, păstrînd legătura prin motive, personaje, referinţe autobiografice şi soluţii cu literatura scrisă în perioada interbelică. Fără precipitare, criticul reciteşte drama şi romanul, descoperă cîteva „romane" în textul din Un *om între oameni,* opera unei demonstraţii de ordin documentar, nu fără precedente în literatura camilpetresciană *(Danton,* simularea documentului în *Patul lui Procust* şi în *Ultima noapte de dragoste,, întîia noapte de război).* Comentariile sunt pătrunzătoare, observînd proiecţia autobiografică în textul dramatic şi în roman, savanta organizare a arhitectonicii romanului, obsedat de document („face mai degrabă concurenţă istoriografiei decît stării civile"). Un excurs exact reţinem în prezentarea romanului *Sfîrşit de veac în Bucureşti* iar balzacianismul motivului şi al tipologiei create e argumentat. Tot balzacian îi pare lui Liviu Leonte romanul *Bietul Ioanide* al lui G. Călinescu; deşi criticul însuşi recunoaşte propensiunea grotescului („Balzacian,, romanul lui Călinescu cultivă insistent grotescul, agitaţia indivizilor, privită de la distanţă ca un spectacol, o farsă. . ."), ceea ce nu ne apropie de. „balzacianism", ci mai degrabă de o compoziţie bazată pe o viziune mult mai modernă, mai heterogenă ca registru narativ, eclectism şi diversificare a discursului. De altminteri, combinarea într-o compoziţie savantă, rafinată a unor formule de roman ar putea fi un argument pentru acceptarea unei îndepărtări de formula obiectivării balzaciene. Avem să reţinem, de asemenea, analiza nucleelor care generează structura singulară a romanului *Desculţ* precum şi remarca despre picarescul naraţiunii din romanele dezvoltate din primul *(Jocul cu moartea, Pădurea nebună)* iar în cazul lui Marin Preda lectura pune în lumină mecanismul şi ceremonialul povestirii *(O adunare liniştită),* regimul regizării şi provocării artei combinatorii (diegesis şi mimesis) a povestirii. Am putea să ne întrebăm asupra naturii unui text precum *Groapa* şi posibila lui înscriere în roman şi, eventual, să nu ne lă-
351
săm duşi de entuziasm ca în această aserţiune a criticului : „Ce a făcut Monet pentru catedrala din Rouen face Eugen Barbu pentru cartierul Griviţei. . ." Altminteri, elogiile la *Groapa* sunt pe deplin justificate. Mă întreb acum dacă textele lui Geo Bogza desprinse de poemele fundamentale, scrise la începutul deceniului sau mai înainte prezintă elemente edificatoare pentru configurarea unei creaţii. în altă ordine de idei, sunt sigur că a-propierea de C. Hogaş („El e un drumeţ, în felul primitivului clasicizat Hogaş") poate cel mult deruta şi eluda natura reportajului, poetica aparte a acestuia în expe-rienţa lui Geo Bogza.
Urmînd principiul adoptat (secţionarea şi înfăţişarea literaturii în succesiunea / interferenţa deceniilor), Liviu Leonte încheie acest prim volum cu „Debutul unei generaţii", refăcînd fişele pentru filele unei istorii literare unde sunt prezenţi Dumitru Radu Popescu, Fănuş Nea-gu şi Nicolae Velea. Şi aici ar fi să ne întrebăm dacă „generaţia" are acoperire în cadrul unei perspective mai largi, absolut necesară pentru o generaţie (cel puţin în literatură dacă nu şi biologic), în timp ce întreruperea unei cariere, prin consemnarea unor cărţi apărute în limitele (aproximative) ale deceniului, poate fi edificatoare într-un excurs critic întemeiat pe referinţe temporale Analiza la nuvelele şi romanele de început ale lui D. R. Popescu este excelentă (sesizarea unei structuri bazate pe explozia „vocilor" naratorilor; „plăcerea istoriei scrise", „luxurie verbală" ; inepuizabila capacitate de invenţie epică etc). La fel, Fănuş Neagu şi Nicolae Velea beneficiază de o lectură ce restituie cu minuţie semnele palpabile ale unei naraţiuni

autentice, dominate de vocaţia incontestabilă a povestirii.
Cum se vede, literatura contemporană reclamă perpetue reveniri şi relecturi din unghiul unei creaţii în necontenită devenire. E ceea ce demonstrează cartea lui Liviu Leonte, cartea unui critic dublat de istoricul literar în căutarea unei alcătuiri sugestive.
(1984)

ATRACŢIA LECTURILOR

O carte cu adevărat atrăgătoare este *Descoperirea necunoscutului* (Editura Eminescu, 1986, seria Sinteze) a lui Silvian Iosifescu. Ea ne aminteşte că profesorul de teorie literară rămîne un fin şi inteligent interpret revenind cu gustul sigur şi cu plăcerea (aşteptată) a lecturii la texte intrate în memoria, adesea ingrată, a istoriei literare sau la opere unde re-lectura provoacă la reflecţii, raportări şi corespondenţe în planul unei inter-textualităţi dinamice şi incitante totdeauna. Autorul eseurilor, toate puse sub semnul reîntoarcerii la texte cunoscute, încearcă voluptatea re-descoperirilor, ştiind prea bine că literatura există prin rememorări şi prin dialectica unei lecturi trăite *în actualitatea* (permanentă ■!) a textelor. Afirmaţia lui Hans Robert Jauss *(Pour une âsthetique de la reception,* 1978) despre „actualizarea" textelor are în vedere cititorul aflat în apropierea unei opere prin intermediul unor succesive „orizonturi de aşteptare" şi criticul tentat de reflecţia asupra cărţii care invită la re-citire.
Silvian Iosifescu profesează în mod evident re-lectura şi chiar dacă referinţele teoretice nu sunt nume-roase, ele pot fi deduse din soluţiile adoptate. Abordarea textelor se face de fiecare dată cu o discret filtrată plăcere a reîntîlnirii cu ele, iar ipotezele sunt formulate nu fără circumspecţie, echilibrat şi argumentat. Impresia e a alternativei, singura, de altminteri, fertilă şi plină de satisfacţii, a unei lecturi „practicate în tăcere", cum nota Borges într-un text admirabil despre condiţia de

a fi a lecturilor *(Cartea de nisip,* 1983). Ea nu exclude, însă, un sistem de referinţe extins şi neaşteptate descoperiri. Silvian Iosifescu îşi menţine, constant, rezervele faţă de o anume lectură retrospectivă, să-i spunem astfel, ştiind că există tentaţia supralicitărilor în ordinea unor „descoperiri" de elemente precursoare şi de metamorfozare, uneori excesivă, a unor motive, procedee, componente ale discursului literar în termeni actuali ai exegezei literare. „Unul dintre riscurile greu de evitat în aceste lecturi contemporane ale textelor vechi de decenii ori de secole — notează criticul — este tendinţa de a descoperi trăsături şi de a le aplica termeni ai zilelor noastre. . ." Sigur este că autorul volumului se asociază unui concept al lecturii din unghiul unui *praxis contemporan* şi nu o dată termenii sunt proprii unei teorii a lecturii (comentariile despre Proust pun în discuţie pagini consacrate de scriitor lecturii, printre a-cestea articolul elocvent intitulat *Zile de' lectură* din 1907). Poate că nu ar fi inutil să amintim că Silvian Iosifescu este la, curent cu proiectul teoretic şi cu opiniile şcolii lui Jauss, cu lecturile practicate de Iser (chiar dacă nu trimite neapărat la texte), neignorînd modelele unei reveniri la opere prin proclamarea conceptului de Bibliotecă şi de Carte, în ordinea intertextualităţii a-sumate într-un demers intelectual superior dar lipsit de ostentaţia unor „consumatori" de texte teoretice.
Eseurile sunt scrise cu o evidentă plăcere, venită dintr-un indeniabil impuls al confruntărilor, şi criticul nu ignoră, mereu cenzurat de propria-i luciditate, că primejdia supraevaluării poate apărea în cazul unor texte „umile". Ideea că literatura epistolară a lui Constantin Negruzzi prefigurează gramatica schiţei (ordinea, succesiunea, concentrarea, sintaxa „momentelor" şi ritmul acestora etc.) e formulată cu precauţii şi cu observaţii interesante chiar dacă nu putem fi de acord cu elementele precursoare dintr-o proză de factură epistolară, mai apropiată de nuvelă sau de discursul narativ al povestirii cu accente memorialistice. Dominanta a-cestor lecturi este privirea lucidă, încălzită totdeauna de plăcerea unei noi întîlniri cu texte citite şi cu alte opere

invocate în funcţie de noi şi adesea imprevizibile „orizonturi de aşteptare" unde alte cărţi şi alte modele intervin, stimulînd, provocînd şi înmulţind sistemul referenţilor proprii textului văzut în literaritatea acestuia. Admirabil mi se pare eseul despre Merimee. Silvian Iosifescu reciteşte opera unui scriitor intrat în conul de umbră al istoriei literare şi demonstraţia sa convinge în ce măsură re-lecturile pot descoperi, sub semnul sincroniei, şi al acestui azi al interpretărilor prezidate de experienţa creaţiei contemporane. întrebîndu-se dacă mai e citit un scriitor precum Merimee, aflat între romantism, clasicism şi realism, străbătînd literatura prin numeroase contestări, autorul eseului nu uită că unele (posibile) elogii „seamănă a necrolog". Soluţia ? Evitarea poncifelor istoriei literaturii de tip didactic (ar fi să spunem de tip biografic : viaţa — opera) şi încercarea de a

propune un examen al textelor din perspectiva unei poetici a formelor (finalurile voit antiromantice şi lucid concepute prin autopersiflare şi autocenzurare estetică etc). Autorul *Cronicii domniei lui Carol al IX-lea* apare, uimitor şi pasionant, în calitate de spirit lucid, sensibil la un cod literar deschis metadiscursului apărut, se ştie, spre finele veacului al XlX-lea în proza franceză (Andre Gide, *Paludes).*
Pagini substanţiale sunt scrise despre Stendhal şî observaţiile sunt nu numai nuanţate. Ele pornesc de îa premisa unei deveniri a-tipice a unor structuri literare. Textele despre autorul *Mănăstirii din Parma* sunt exemplare pentru nivelul intertextual al comentariului. Incursiunile în istoria romanului trimit, indirect, la 1VL, Bahtin şi la reflecţiile acestuia despre structura proteica absorbantă a romanului. „Cazul Stendhal" este examinat din unghiul singularităţilor (autorul romanelor scrie ,,în afara şi împotriva codurilor literare în uz") şi al proceselor parcurse de romanul veacului al XVIII-lea (în special romanul anglo-saxon) şi, mai apoi, de etapele,, numeroase, uimitoare, ale romanului secolelor XIX şi XX. Anticipările descifrate în textul romanesc al lui Stendhal (scriitură, personaje, ambivalenţa caracterelor,, discurs, poetică a romanului) sunt legitimate de incur-

355

siunea vastă în romanul modern, incursiune elocventă şi în cazul lui Merimee. Problema romanului modern şi a începuturilor speciei *(Don Quijote* al lui Cervantes, romanul secolului al XVIII-lea şi romanul primei jumătăţi a secolului următor) ar fi de discutat în continuare pentru a situa proza lui Stendhal. Faptul semnificativ e acela al dialogului romanelor / textelor. Umberto Eco vorbea, referindu-se la propria sa experienţă în cazul *Numelui trandafirului,* despre cărţile care vorbesc despre alte cărţi, intertextualitatea apărînd astfel şi sub semnul totalităţii cărţilor rechemate în memoria cititorului prin asocierea titlurilor precursoare si a celor ce succed o anume experienţă. Nu altfel procedează criticul nostru. Merimee e citit acum din perspectiva unor fina-luri care anunţă literatura despre literatură şi literatura în literatură. Anticiparea metaliteraturii (asemănătoare procedeului utilizat de I. L. Caragiale în.Două *loturi* prin alternativele finalului) şi a formulei parodice (tot un metatext prin demontarea elementelor parodiate) e de amintit (vezi cazul lui Thomas Mann).
Să precizăm că Silvian Iosifescu este un teoretician literar ; de aici şi interesul pentru devenirea unor forme / genuri (schiţa, romanul) şi pentru interferenţele puse în lumină de teoria generală a genurilor literare (cred, totuşi, că schiţa este legată de experienţa presei din a doua jumătate a secolului al XlX-lea, cînd gramatica speciei e dictată de concentrarea şi de juxtapunerea momentelor, de soluţia elipselor). Problemele *litera-rităţii* textelor 'ui Stendhal, bunăoară, şi ale devenirii romanului (polifonia şi polisemantismul, diversitatea clasificărilor etc.) sunt extrem de interesante- Repet, scrisoarea şi simularea discursului epistolar (vezi Vincent Kaufmann, *Relations epistolaires, Poetique,* 68/1986) nu cred că pot prefigura schiţa şi rigorile acesteia.
356
Un eseu. remarcabil examinează mai întîi raporturile prozei cu teatrul, în cazul lui A. P. Cehov. pentru ca în partea finală comentariul să se fixeze asupra dramaturgului recitit din perspectiva evoluţiei literaturii dramatice moderne (Ibsen — Cehov). Relaţia dintre schiţe şi unele texte dramatice (şi ele dialoguri care păstrează ritmul şi mecanismele schiţei) este pusă în discuţie, pentru ca, ulterior, să înregistrăm o observaţie de mare fineţe (dimensiunea mozartiană a unor nuvele). Revenirea la marile lucrări dramatice prilejuieşte criticului observarea unei poetici a distanţării *avânt la lettre.* Transcriem pasajul pentru substanţa indiscutabilă a lui : „Cu mai bine de jumătate de secol înaintea lui Brecht (. . .), Cehov a creat un teatru al distanţării, în care comunicarea directă, mărturisită şi uneori lamentările personajelor se pretind înţelese într-un context dramatic şi social, cel din urmă sugerat cu discreţie". Nu cred, însă, că ideea unei comedii cehoviene *(Livada cu vişini)* sau posibilitatea de a citi regizoral din pespectiva comicului marile lucrări dramatice ar fi de respins, dacă ne gîndim la evoluţia ulterioară a teatrului prin „impuritatea" constituenţilor estetici (tragic/comic/grotesc), mai ales în experienţa dramaturgiei interbelice şi postbelice.
Lecturile]ui Silvian Iosifescu confruntă afirmaţii şi puncte de vedere (proustianismul şi biografia, celebră, a lui Georges Painter) ; apelează frecvent la conceptele lecturii (Proust, Paul Valery, T. S. Eliot, scriitori atraşi de textul teoretic şi de limbajul exegeze'or ori al meta-discursului). Tot o lectură pe urmele interpretărilor lui G. Ibrăileanu, Pompiliu Constantinescu şi Vladimir Streinu este consacrată lui C. Hogaş (să observăm în paranteză cît de uitat pare azi scriitorul-călător, fascinat de

hiperbolă şi de efectele livrescului), iar în cazul poeziiei lui D. Iacobescu reţinem o remarcă, pusă şi ea
357
sub semnul tutelar al lecturii : „E de notat — scrie Silvian Iosifescu — că Iacobescu a ştiut să-l citească pe Bacovia, încă ignorat în jurul lui 1910".
Adunînd în volum eseurile, lecturi atente, însemnări făcute cu fineţe şi cu discreţie intelectuală, Silvian Iosifescu ne invită să redescoperim „cunoscutul", fiindcă şansele comunicării noastre cu textul se află în acest dialog perpetuu, reluat şi îmbogăţit prin universul amplificat al cărţilor ce stau sub semnul unei actualităţi niciodată încheiate sau blazate.
(1987)-

BIOGRAFIE ŞI ISTORIE LITERARĂ

în pofida, circumspecţiei manifestate de cercetarea literară, biografia consacrată scriitorilor continuă să a-tragă cititorii. Nu e un secret pentru nimeni că se citesc şi azi — fenomenul este mult mai răspîndit în alte ţări
— cu plăcere istorii despre scriitori, că exista o literatură — savurată şi parcursă cu nedisimulată delectare
— a „vieţilor" inspirate din destinul unor personalităţi celebre ale scrisului. Cînd biografiile sunt contaminate de roman (sau mai degrabă de „romanţuri"), de gustul pentru invenţie şi pentru anecdotă, de reprezentările familiare cititorilor de romane, vom întîlni întotdeauna o categorie numeroasă de partizani ai biografiilor. Formula la care mă refer este rezultatul (produsul) degradat al studiului întemeiat pe documente despre un scriitor, în ideea că reconstituirea unei vieţi oferă şansele luminării operei, a genezei, a circumstanţelor favorabile unor creaţii.
Fenomenul „romanţării" se petrece sau, mai exact, s-a petrecut în afara istoriei literare, unde fidelitatea faţă de document a determinat, de cele mai multe ori, biografii sever cenzurate de documentul de „arhivă" ; e drept, a rezultat mai adesea o lucrare expusă altor riscuri : excesul documentar şi marginalizarea argumentelor operei ; confuzia — nu fără urmări — între factorii producători şi fapte paraliterare, impuse drept cauză a unui fenomen infinit mai complicat şi mai complex precum opera literară. Supralicitarea documentului, a-desea marginal, izolat şi nesemnificativ în materialitatea
'359
lui, a modificat raporturile reale, propriu-zise, soluţio-nînd totul sub semnul factorilor extraliterari fără o acţiune obiectivă în procesul de creaţie. Cum textul literar se produce în spaţiul unei *poietici* dezvăluite de text (şi nu de împrejurări convertite în anecdote) şi cum potenţialitatea existentă în text şi în „spaţiul de aşteptare" al cititorului / interpretului este de natură să determine apariţia operei (procesul are o dialectică extrem de complexă şi interacţiunile sunt numeroase, excluzînd accidentele şi micile istorioare biografice), avem să înţelegem rezervele adesea exprimate de critica serioasă în faţa unor biografii. De altminteri, critica literară românească a cunoscut intervenţii vehement polemice, inspirate de luciditatea, inteligenţa şi spiritul unor oameni de cultură precum Paul Zarifopol. Cine nu-şi aminteşte articolele incisiv scrise *Mahalagism şi critică de artă* şi *Biografie, iarăşi întruna* — şi unde sunt sancţionate excesele de ordin „biografist", totdeauna nocive pentru apropierea de operă („viaţa ajunge să mascheze operă"), excese înrudite, fatal, cu un anume dogmatism — spune Paul Zarifopol — al „căutărilor" cu orice preţ în viaţa intimă, avuabilă sau nu, a scriitorului, în micile şi marile legende născute în jurul vieţii stranii, ciudate etc. *a* unor creatori. Paul Zarifopol exprimă concentrat dezideratul, valabil şi azi, al unor lucrări cu caracter biografic : punerea în lumină a faptelor, verificabile, autentice, în măsură să dezvăluie „în structura ei specifică" o operă sau — într-o ordine de idei apropiată — să decanteze mecanismele unei personalităţi creatoare („...faptele care, în strict înţeles, luminează activitatea lor superioară".).
E momentul să spunem că apariţia lucrării lui Nicu-lae Gheran, *Tînârul Rebreanu,* Editura Albatros, 1986, îndeamnă la atari consemnări şi pentru că — aspect, cred, esenţial, — soluţia mi se pare a fi aceea a *biogra-fului-interpret al unei opere* sau, altfel spus, formula cea mai indicată pare a fi aceea a biografului care urmează, în cazul aceleiaşi persoane, comentatorului şi au-torului de ediţii. Să dăm două exemple ; cele două cărţi extraordinare ale lui G. Călinescu, *Viaţa lui Mihai Emi-*
360
nescu şi *Ion Creangă (Viaţa şi opera)* precum şi *Viaţa lui I. L. Caragiale* a lui Şerban Cioculescu sunt de natură să afirme relaţia intimă dintre cercetător şi biograf, venind adesea din studiul textelor, al

manuscriselor, din cercetarea propriu-zisă a operei. Interferenţele operei şi ale vieţii (Ion Creangă) produc o analiză animată şi incitată de documentul biografic, iar recursul la faptul de viaţă oferă premisele şi justifică excursul analitic în operă (Mihai Eminescu), G. Călinescu producînd o lucrare fundamentală şi despre opera poetului. în cazul 1 iii Şerban Cioculescu, fidelitatea faţă de creaţia lui I. L. Caragiale se exprimă, mai întîi, în disciplina şi rigoarea filologică, în.metoda istoricului care preia de la Paul Zarifopol misiunea de a realiza ediţia de opere din I. L Caragiale căruia Cioculescu îi va consacra numeroase comentarii.
Acţionează, prin urmare, un mecanism cert, incontestabil, şi asistăm în atari împrejurări la elaborarea unor biografii sever şi lucid verificate, controlate de document şi modelate de condiţia unei opere puse astfel în chestiune prin intermediul unor date autentice pentru destinul, formaţia şi sistemele de referinţă treptat acumulate în viaţa scriitorului în ipostaza lui de autor. Refuzul hagiografiilor, neapărat encomiastice, şi al lucrărilor invadate de anecdote, legende şi istorioare mai mult sau mai puţin indiscrete, fascinate adesea de viaţa „intimă" a scriitorului, s-a impus prin exemple sndeniabile valoric şi documentar. Pompiliu Constanti-nescu (vezi *Biografi şi biografii,* în *Scrieri,* 6, 1972) distingea biografia de tip documentar, al cărei patos e producerea documentelor revelatoare, şi o biografie sainte-beuviană prin tentaţia construirii unui portret psihologic, realizat în urma unei observaţii de moralist încercat şi înzestrat. Şi Pompiliu Constantinescu acuza, fără; drept de apel, formula hibridă şi suspectă a biografiei romanţate, combinaţie heterogenă de elemente vag verificabile şi inoperante în studiul operei, neglijate sau complet uitate prin succesive denaturări biografice.
Revenind la Niculae Gheran, să observăm, cum prea bine se ştie, că tentaţia biografiei este perfect justificată şi legitimată de demersurile anterioare ale cercetătoru-
361
lui : o ediţie Liviu Rebreanu (volumele I—IX, apărute între 1968 şi 1981) ; proiectul, realizat numai în parte, de a edita prin transcriere paginile unei „arhive" Rebreanu, arhivă alcătuită din manuscrise, proiecte literare, jurnale, spovedanii, note, texte scrise în limba maghiară etc, din care a apărut volumul *Caiete* (1), Editura Dacia, 1974, o parte din corespondenţa scriitorului, editată în colaborare cu Puia-Florica Rebreanu (La *lumina lămpii,* Editura Minerva, 1981) ; cele două volume din *Jurnal-ul* lui Liviu Rebreanu (Editura Minerva, 1984), tot în colaborare cu fiica prozatorului, sunt edificatoare pentru o activitate ce îndreptăţeşte o intervenţie autorizată şi sigură. De ce o biografie şi nu o mono-grafie Liviu Rebreanu ? ar putea întreba cititorul şi comentatorul informat asupra întreprinderilor istorico-li-terare ale lui Niculae Gheran, cercetător atît de devotat operei lui Liviu Rebreanu. Autorul lucrării *Tînărul Rebreanu* se explică încă de la începutul acestei importante lucrări : o „istorie a operei" a produs prin notele la cele 11 volume din seria *Operelor* şi, mai cu seamă, prin acele excepţionale „dosare" ale textelor scriitorului, o veritabilă *istorie internă* a producerii, luminînd nu doar geneza (capitol relativ şi incert adesea, derutant prin valoarea probelor „materiale"), ci actul producător, laboratorul unui prozator aflat într-un proces cumplit, torturant, al elaborării, al scrisului ; „dosarul" creaţiei este realizat prin extragerea, transcrierea şi ordonarea unui material imens (arhiva Rebreanu — avertizează Niculae Gheran — cuprinde peste 50.000 de file !), din-
tr-o imensitate de piese aflate între co per ţi le acestei ,.arhive". Or, documentele sunt de natură să pună în lumină o realitate adesea denaturată printr-o memorialistică care a pus în circulaţie legende şi a fabulat în afara adevărului. A demitiza şi a demistifica, pare s-o spună autorul cărţii, reprezintă o datorie elementară şi esenţială a cercetătorului, uluit de inadvertenţe, de a-serţiuni false şi niciodată corectate prin recursul la document.

I

Să precizăm, aşadar, că formula adoptată este aceea a confruntării active a operei, publicisticii, corespondenţei, manuscriselor etc. cu datele unei vieţi, de unde aspiraţia cercetătorului la scrierea *istoriei creaţiei* sau, am putea spune altfel, la refacerea biografiei unei literaturi edificate treptat, cu preţul unor eforturi extraordinare. Recitind, verificînd, stabilind noi conexiuni şi confrun-tînd documentul, eliminînd toate poncifele, punînd sub semnul întrebării şi al cenzurii ştiinţifice confesiunile unor „martori", memorialişti improvizaţi, membri ai familiei etc, demistificînd şi înlăturînd „istorioarele" intrate în „scenariul" echivoc al unor pagini de istorie literară Niculae Gheran asanează şi impune o perspectivă lucidă : „Căci pe parcursul vremii — scrie autorul cărţii —,

anecdotele şi licenţele avansate îndeosebi de familie au circulat în voie, intrînd în ceea ce s-ar putea numi folclorul istoriei literare", Neadmiţînd nici o afirmaţie fără ca ea să fie controlată prin document („documente obiective"), respingînd evocările tentate de gus-tuî pentru invenţie romanescă, scrutînd minuţios şi cu fervoarea reală, pozitivă a cercetătorului (de aici şi necesitatea resimţită de a supune examenului mărturisirile — şi ele inconsecvente —■ ale scriitorului însuşi), Niculae Gheran impune soluţia cea mai corectă într-un domeniu unde imaginaţia şi „martorii" sunt adversarii cei mai temuţi ai adevărului netrucat, nemistificat. Astfel, unele circumstanţe, în jurul cărora s-a născut o impresionantă colecţie de legende (demisia din armată, expulzarea etc), sunt discutate „fără menajamente" pentru imaginile edulcorate păstrate într-o falsă si anacronică istorie a „literaturii" lui Liviu Rebreanu : „Rebreanu — scrie N. Gheran — nu are nevoie de discreţia istoricilor literari, astfel încît nu vedem de ce n-am semnala informaţiile eronate, studiul contradicţiilor lăsîndu-l pe seama psihanaliştilor". Sigur, e discutabil dacă psihanaliştii ar avea şansele cele mai mari şi dacă nu cumva sunt ignorabile unele elemente în dorinţa de a acorda operei preeminenţa absolută, dar important e că biografia Rebreanu are premisele cele mai întemeiate din

362

363

perspectiva unei istorii literare reabilitate prin revenirea neezitantă la text şi la răspunsurile date de acesta în primul rînd.

Tînărul Rebreanu este lucrarea unui cercetător riguros şi exact, credincios argumentului peremptoriu al documentului, istoric literar impermeabil în faţa unor factori paraliterari, secundari şi periferici. Dominanta cercetării sale este — în perspectiva eticii şi a moralităţii demersului — adevărul („să spunem tot adevărul"), ceea ce înseamnă refuzul categoric al unor clişee îmbrăţişate de istoria literaturii, de manuale şi, mai cu seamă, de „memorialiştii" improvizaţi şi totdeauna veleitari în impostura lor mascată mai mult sau mai puţin abil : „Adevărul trebuie rostit, altminteri *Viaţa lui Liviu Rebreanu* ar concura cu un libret de operetă, mărginindu-se la datele manualului şcolar, aşa cum îl cunoaştem". Există un patos polemic, intratabil la acest cunoscător al documentelor, defel dispus să suporte fictive mărturii ale unor memorialişti („iremediabil mincinoşi" le spune cercetătorul), decis să scrie o carte „exactă, o carte cinstită" în afara tentaţiei de a converti în naraţiune şî în scenariu epic viaţa acestui mare prozator. Sigur, documentele nu exclud construcţiile ipotetice, deducţiile şi incursiunile în domeniul şi pe terenul mult mai complex al operei chemate să depună şi să dea, răspunsul la cnes-tiunile cele mai însemnate legate de apariţia şi evoluţia scriitorului.

Ierarhiizînd, sursele biografiei lui Niculae Gheran sunt: opera lui Liviu Rebreanu, documentele de arhivă (acte, confesiuni ale prozatorului, corespondenţă, proiecte literare, pagini rămase în manuscris, note pentru laboratorul unor opere, „dosarele" paginilor publicate — aşa cum ne-au fost restituite de -biograf în seria *Operelor* —, mapa cu documente revelatoare pentru diverse etape din cariera scriitorului). între acestea — să remarcăm împreună cu Niculae Gheran — scrisorile mamei lui Rebreanu, Ludovica, sunt un corpus extraordinar de sugestiv pentru un destin şi pentru o biografie proiec-tabile epic. De fapt, corespondenţa — explicabil — tentează la construcţii în planul imaginarului şi nu e ulti-

364

mul document în ordinea unei posibile incitări la schiţarea unui destin. Studiul corespondenţei (Flaubert) a produs numeroase interpretări şi — circumspecţie — epistola poate produce concluzii interesante în sens psihologic (Ludovica Rebreanu, ne dăm seama din citatele oferite de Niculae Gheran, este un posibil şi interesant personaj de tip balzacian).

în ciuda aparenţelor şi a unor informaţii cunoscute cititorului operei lui Liviu Rebreanu, viaţa sa apare „neînchipuit de palpitantă, concurînd, adesea, prin dinamismul şi arderile ei, cu însăşi opera lui". Este adevărat ? Desigur, aventurile unei creaţii, ca aceea a lui Rebreanu, începînd cu *Ion* şi continuînd cu *Pădurea spînzuraţilor, Răscoala* şi *Adam şi Eva,* nu pot fi nici într-un caz banale şi monotone. Avatarurile unei cariere literare edificate treptat, cu preţul unor eforturi înspăi-mîntătoare, afirmarea într-o literatură, după ce parcurgi treptele reîntoarcerii la limba maternă, şi întemeierea, de fapt, a romanului românesc modern în varianta epopeică a acestuia reprezintă mai mult decît o experienţă. Este un destin extraordinar prin grandoarea eforturilor şi a devenirilor. Scenariul devine impresionant

nu prin detaliile biografice scoase la iveală si înscrise într-o relaţie, chiar şi involuntar epică, ci prin măreţia depăşirilor şi a autodepăşirilor. Argumentul suprem rămîne opera, dar tocmai acesta e capitolul unde înregistrăm o anume inconsecvenţă a autorului lucrării. Niculae Gheran este de acord, cum e şi firesc, cu ideea că realitatea fenomenală, faptele, împrejurările de viaţă nu pot produce prin ele însele literatura şi că similitudinile, unele înrudiri, analogii şi apropieri sunt de văzut în convenţionalitatea lor, ştiind prea bine că literatura transgresează realul, transfigurîndu-l, proiectînd asupra realului o viziune care generează o lume posibilă, fictivă prin definiţie. Dacă autorul lucrării acceptă, repet, că opera e sursa de bază a reprezentărilor posibile, el este, însă, inconsecvent în folosirea şi tratarea textului raportat la realitatea biografică. Vasile Rebreanu, tatăl, şi Herdelea, învăţătorul din *Ion;* Ludovica Rebreanu şi doamna Herdelea din acelaşi roman ; circumstanţele întîlnite la

365

Maieru şi multe alte momente scapă postulatului teoretic acceptat şi cercetătorul e tentat să uite că orice element al realului, odată trecut în planul discursului epic, devine o *nouă* şi fictivă realitate a creaţiei propriu-zi.se şi că analogiile nu mai pot funcţiona decît înşelător şi derutant pentru cititorul neavertizat (vezi suita de poncifuri generată de căutarea arhetipurilor şi a diverselor asemănări între modele reale şi viitoarele personaje : *cazul* Rodovicăi şi cabotinajului acceptat de ea însăşi...).

Tînărul Rebreanu este, fără îndoială, biografia unei creaţii ; în acest prim volum urmărim traiecţiile, sinuozităţile şi zbaterile unei cariere literare situate între debutul prozatorului (1908) şi momentul care anunţă opera primă a maturităţii, *Ion* (1920). Cei doisprezece ani din cariera lui Liviu Rebreanu sunt urmăriţi în formula *biografiei operei,* pregătite, fireşte, de datele unei biografii a formaţiei, familiei, geografiei lumii lui Rebreanu. Lecturile, proiectele, începuturile în limba maghiară şi, mai apoi, în limba română ; debutul în revistă *(Lucea-jărul)* şi debutul editorial *(Frămîntări,* 1912) ; privilegiata întîlnire cu Mihail Dragomirescu ; publicistica ; activitatea unui pasionat cronicar dramatic cu înclinaţii spre orizonturile teatrologiei etc. se întîlnesc cu un comentariu destinat creaţiei nuvelistice,

înregistrăm un comentariu judicios şi reţinut la primele povestiri, nuvele şi schiţe, un nuanţat desen al primelor texte (coroborate cu manuscrisele, hotele, variantele acestora) şi o subliniată afirmare a diferenţelor profunde dintre paginile debutului şi opera romancierului aflat la maturitate („imensa prăpastie ce le desparte"). Şi aici, risipirea unor clişee, consecvenţa confruntărilor cu textele şi aserţiunile la texte impun un biograf în accepţiunea cu adevărat legitimată de condiţia reală a istoriei literare. Sunt de discutat, însă, afirmaţiile privitoare la „omogenitatea" creaţiei (de la nuvele

S66

la roman **sunt numeroase sinuozităţi şi inegalităţi) şi cele despre eticismul literaturii lui** Rebreanu. Ar fi aici **de apelat la excelentele contribuţii ale lui Ion** Breazu, la care **etosul literaturii** Transilvaniei este **văzut în** consonanţe **etice şi** estetice **justificate istoric** şi estetic.

Tînărul Rebreanu **este, desigur, o biografie** şi exemplaritatea cercetării **o impune argumentat în cadrul unei istorii literare viabile şi profund actuale. E** cartea unei cercetări închinate cu **devoţiune unui** mare scriitor.

(1986)

POETICA FANTASTICULUI

Naraţiune şi imaginar (Editura Minerva, 1987, seria „Momente şi sinteze") denumeşte exact şi pertinent o-"biectul şi natura demersului unui cercetător inteligent şi informat. Ioan Vultur, autorul unei lucrări aflate la nivelul precizărilor metodologice, teoretice şi la acela al *interpretării* faptelor (un al doilea volum, promite autorul, va prezenta — diacronic şi analitic — dimensiunile fantasticului literar românesc), face parte din familia interpreţilor familiarizaţi cu temele poeticii contemporane, cu datele teoriei receptării şi a lecturii (disocierile sunt obligatorii !), cu direcţiile cele mai semnificative ale cercetării textului literar. E de-a' dreptul reconfortant să întîlneşti atari iniţiative teoretice şi, să le numim astfel, aplicative, fiindcă — o ştim prea bine azi — a-sistăm la un efort de concertare, de echilibrare şi de concentrare, în studiul literaturii, situat dincolo de ostenite fanatisme, dincolo de un anume arbitrar tentat să absolutizeze o anume soluţie sau metodă de lucru.

Ioan Vultur reafirmă un principiu acceptat azi în lumea cercetării (excepţiile aparţin unor specialişti, altfel remarcabili ,stînjeniţi de frecventarea fără vocaţie a textului literar sau dezarmaţi de incapacitatea, funciară, de *a privi* dinlăuntru faptul literar propriu-zis), potrivit căruia procesul „lecturii" este unul al trecerii de la precepte teoretice, de la postulate la aspectul concret şi real al textului (praxisul). O spune fără echivoc autorul acestei cărţi remarcabile, consacrate discursului literar

fantastic, proprietăţilor enunţului şi receptării (codului acesteia) : „. . .deoarece orice act de cunoaştere este procesual, presupunînd o dialectică ce merge de la teorie
368
la praxisul textual şi de la acesta la teorie, valorificînd deschiderile din diverse domenii înrudite într-un dialog permanent". Suntem de acord asupra unei constatări importante pentru orizonturile „ştiinţei literare" de azi: ne aflăm într-un moment extrem de favorabil convergenţelor metodologice, corelării unor soluţii, recomandări şi criterii metodologice venite din cele mai diverse domenii : lingvistice, sociologice, tematice, istorice, psi-ho-critice etc. Mai presus de acestea, teoria literară, poetica si teoria lecturii se întîlnesc în spaţiul — esenţial şi definitoriu — al examinării, descrierii şi explicării mecanismelor comunicaţionale. Altfel spus, în cadrele largi ale teoriei receptării, problema comunicării şi a specificului acesteia e de natură să atragă, din direcţii varii, sugestiile unei lecturi convingătoare şi argumentate în ordinea valorizării *reale* (nu doar raţionale) a textelor.
Ioan Vultur propune, aşadar, un „alt mod de abordare a fantasticului" („Cuvînt înainte") şi acesta este, cum spuneam, „teoria comunicării literare", în vecinătatea căreia aflîndu-se, perfect legitimată de situaţiile Şi strategiile enunţării / receptării, văzute în dialectica lor, pragmatica literaturii. Aceste „preliminarii la o teorie a fantasticului" sunt de fapt capitolele unei lucrări elaborate îndelung şi confruntate cu o bibliografie dintre cele mai solide. Autoritatea unor autori invocaţi este incontestabilă şi, s-o spunem de pe acum, singura noastră rezervă este provocată de „fidelitatea" relativă a lui Ioan Vultur faţă de opiniile, discutabile, ale lui Tzvetan Todorov în problema fantasticului şi a discursului literar fantastic. Altminteri, opiniile criticului francez din *Les genres du discours* eu privire la „genuri" şi la „forme" sunt demne de luat în considerare, pînă la. un punct. Cred că într-o retorică a „genurilor" (vezi Northrop Frye.) problema e aceea a discursului şi Todorov are dreptate atunci cînd defineşte forma / specia drept codificare a proprietăţilor discursului într-un context so-cio-istoric determinat. Tot lui Tzvetan Todorov îi datorăm o idee preţioasă : considerarea formelor specifice ale' discursului drept „instituţii" cu funcţie codificatoare
369
şi cu o acţiune de natură să „legifereze" proprietăţile discursului, acţiunea modelelor, şansa transgresării modelelor prin iniţiativa producătorului şi prin acţiunea receptorului, defel indiferent la devenirea uneia sau alteia dintre formele literaturii momentului istoric dat.
Mai mult, evaluarea din unghiul proprietăţilor semantice şi ale celor sintactice (ordonatoare) a structurilor literare se **întâlneşte** cu recomandările — fundamentale — ale lui M. Bahtin privitoare la natura formelor, a dinamicii lor şi a devenirii lor. în fine, Ioan Vultur plasează studiul pe terenul concepţiei lui Hans Robert Jauşs, aşummdu-şi principiile reevaluării istoriei literare din unghiul lecturii şi al lectorului (istoric). Dialectica lecturii şi a re-lecturii este prezentă în lecţia lui Jauss şi autorul studiului despre discursul fantastic are de profitat, desigur, adoptînd punctul de vedere al şefului şcolii de la Konstanz. „Textul nou — scria Jauss — . e-vocă cititorului un întreg ansamblu de aşteptare şi de reguli ale jocului, familiarizat fiind prin textele anterioare, şi care, graţie unor succesive lecturi, pot fi modelate, corectate, modificate sau, simplamente, . reproduse". :
E firesc, prin urmare, ca Ioan Vultur să invoce »— prin analogie — teoria comunicării pentru a examina „dimensiunile specifice ale genului fantastic în funcţie de interdependenţele care formează convenţii la .nivelul instanţelor de producere şi receptare". E vorba despre constituenţii discursului fantastic, despre comportamentul cititorului / receptorului, despre natura specifică a textului fantastic şi despre strategiile cărora li se Supun emiţătorul / producătorul şi receptorul. Ca „entitate distinctă :în literaturile europene", literatura fantastică e urmărită (în capitolele 6 şi 7) de la începuturile ei (secolul-al XVIII-lea) şi pînă. azi, într-o schiţă evident
370
sumară'. Ar fi de observat că momentul nuvelei germane"' (sfîrşitul Veacului al XVIÎI-lea şi primele decenii ale secolului al XlX-lea) este esenţial din unghiul filosofici germane şi al proiecţiei unui *eu* (subiectivarea a-firmată şi proclamată ca principiu suprem) pentru .viitorul literaturii fantastice şi, în general, pentru o nouă viziune asumată de scriitorul epocii romantice. Probabil că avem de-a face cu.un moment cu totul decisiv .pentru relaţia dintre „filosofia" literaturii (mai exact dintre ontologia epocii) şi evoluţia unei structuri literare pre-curo nuvela. Prin nuvelă şi prin experienţele succesive, care duc la structurarea unui discurs complex, decis, de destinul unui personaj şi de raporturile actanţiale ale acestuia, de atmosfera sugerată, se cristalizează şi liniile literaturii fantastice cu proprietăţile acesteia.

Făcînd abstracţie de insistenţele terminologice (a-vantaje „securizante", fenomen „generic", unghi „generic";,.utilizarea verbului „a livra", „imediatitate" etc.), *Naraţiune şi imaginar* recomandă abordarea literaturii fantastice din perspectiva „genologiei". Sigur, teoria ge-nurŞlor se găseşte într-un moment privilegiat, fiin.dcă ea situează lectura / cercetarea pe terenul concret al textului, al discursului, al modurilor comunicării /.enunţării şi al receptării. Ne întrebăm, probabil împreună cu autorul cărţii, dacă „genul literar fantastic" este o categorie justificată nu doar conceptual. Dacă „genul"
este,. înţeles ca o. realitate structurată a discursului, ca tip de discurs văzut în manifestările unor constituenţi concreţi, atunci desigur fantasticul nu poate fi examinat decî't ca un „tip" de operă (o nuvelă fantastică, o; povestire fantastică etc). Ideea că „genurile" sunt*'-altceva* dectt triada din retoricile clasice (vezi *Introducti&n ă l'architexte)* este convingătoare, dar nu răspunde lâ Condiţia acestui studiu. După cîte ne dăm seama,- Ioan

371

y

Vultur realizează — şi încă în mod cu totul remarcabil — o descriere *(poetica)* a discursului literar din unghiul naratologiei contemporane, referindu-se la nuvele., povestiri şi romane fanstastice şi unde invarianţii urmează unei strategii comunicaţionale de un tip aparte. Actul producător şi cel chemat să recepteze sunt termenii unei ecuaţii complexe, descinse admirabil de cercetătorul timişorean. Aspectele comunicării **(producere-receptare),** statutul cititorului în „orizontul de aşteptare" specific unei literaturi unde convenţiile sunt esenţiale şi regulile asumării lumilor create (reprezentările produse) cu totul aparte, sunt cercetate atent iar premisa teoretică este astfel formulată : genurile ar fi „situaţii comunica-ţional-sjm.bolice sui generis care mediază procesele de producere şi receptare din domeniul literar dintr-o a-numită perioadă istorică". . .

în consecinţă, *din perspectiva lecturii* se elaborează nuanţat şi pătrunzător *o poetică a operelor fantastice.* Ioan Vultur apelează la texte (V. Voiculescu, Mircea Eliade), pentru a studia morfologic discursul şi termenii săi ordonatori. *Naratorul* şi situaţia acestuia ; naratorul-protagonist şi raporturile temporale ; naratorul-martor ; mecanismele narării şi prezenţa *naratorului* în ipostaze definitorii pentru povestire (în special) ; regizarea discursului şi reacţia auctorială în legătură cu aceea a nara-torului (echivocul, paradoxul, punerea în scenă, frecvenţa oximoronului, strategia de derutare, dublul : ilo-gic-logic, raţional-iraţional, verosimil-neverosimil, extraordinar etc.) sunt termeni puşi în lumină sub specia unei lecturi avertizate. Se stabileşte, cum spune Ioan Vultur, „nucleul unui mod de lectură propriu discursului fantastic", unde convenţiile, regulile, strategia acceptării şi a distanţării de evenimentele narate (imaginate) **ţin** de un arlume „dispozitiv narativ".

372

In spiritul categoriilor naratologiei, autorul analizează ipostazele naratorului şi ale naratarului, descriind procedeele ratificate de experienţa literaturii narative-fan-tastice (dar nu numai fantastice !). Cele două „instanţe" (enunţiativă şi de receptare) sunt urmărite în comportamentele lor **specifice.** Producerea şi receptarea sunt termeni consubstanţiali ai reprezentărilor / lumilor create şi consemnăm subtile observaţii precum aceea despre spaţiul labirintic al literaturii fantastice („lumea operei fantastice aminteşte de un spaţiu labirintic"). Mecanismele receptării (acceptare-distanţare, identificare şi „raţionalizare" a impresiilor) sunt urmărite din unghiul unei pragmatici necesare şi al convenţiilor („contractului") fantasticului, pentru ca să participăm, în spaţiul lecturii, la constituirea acestei seducătoare poetici a naraţiunii (în general) şi a celei fantastice (în special). într-o Carte care impune un interpret al literaturii.

(1987)

VII
INSOMNIILE SCRIITORULUI

Deşi adesea suspectat, privit nu o dată cu reticenţe mai. mult sau mai puţin întemeiate, înconjurat de numeroase semne de întrebare, *jurnalul* scriitorului înregistrează stările de sensibilitate, reflecţiile, glosele şi însemnările pe margini de cărţi care compun, cel,puţin pentru o categorie de creatori, *lecturile* acestora. Ar fi, prin urmare, vorba despre Orele de veghe, tăcerile şi aşteptările celor care-şi asumă-scrisul trăind experienţa decisivă a lecturilor fecunde. Nu e vorba, se înţelege, numai despre cărţi şi despre rezonanţa lor la un scriitor aflat în starea de încordare lucidă a creaţiei şi a meditaţiei. Lecturile sunt, în atari cazuri, prelungiri ale Unor experienţe, întîlniri, dialoguri cu lumea, cu universul

semnic al lumilor inspiratoare şi totdeauna stimulatoare. Starea de veghe, orele insomniilor generoase şi benefice, rechemarea în memorie a amintirilor, semnelor naturii, călătoriilor imaginare sau întreprinse ca într-o extraordinară aventură, cărţile şi semnele lor : personajele, se reîntîlnesc în pagini de jurnal.

Cartea lui George Bălăiţă *Nopţile unui provincial* (Editura Junimea, 1983) are dispunerea foarte liberă a unui jurnal alcătuit din caiete felurite, cu varii însemnări, trimiteri şi referinţe, într-un sistem extrem de vast. Nu poate lipsi reflecţia unui moralist, pentru care „fabula" unei întîmplări devine *pre-textul,* motivul li-minar al unor observaţii traduse uneori într-un verb încărcat de imensa plăcere a cunoaşterii, de fervoarea unor confirmări sau chiar de exultanta marilor bucurii. „Sînt — scrie autorul acestor file de jurnal mereu întrerupt şi reluat — oarecum ca un martor care poate face o depoziţie hotărîtoare, dar nu se prezintă la proces", ceea ce ar fi să semnifice prezenţa unui martor discret, lipsit de orgoliul şi de ostentaţia unor judecăţi categorice. Martor privilegiat al vieţii, al cărţilor şi al oamenilor, autorul jurnalului elaborează în virtutea unui proiect decis de altitudinea intelectuală a reflecţiei : „. . .a trecut şi afurisita de adolescenţă şi am reuşit să mă instalez în sfîrşit pe o insulă, cu mult înaintea caraghiosului de Sancho Pânza, precum se vede !". De aici şi confesiunea, neezitînd să transmită stări de îndoială, insatisfacţii de scriitor întors lucid — ca într-un jurnal de creaţie propriu-zis — spre creaţie : „Cîteodată privesc în urma mea şi timpul risipit de mine cu atîta uşurinţă mă întunecă de furie şi de disperare". Fişa de temperatură nu e jucată şi nu avem de ce suspecta mărturisirea de simplă imitaţie. . . Modificările de umoare, diagrama stărilor dezvăluite nu ţin de indiscreţia sau de simularea unor modele.

Insomniile scriitorului („îmi fac rondul de noapte") sunt teritoriul memoriei, al timpului, motiv esenţial al jurnalului, în general, al anotimpurilor înregistrate patetic sau reţinut şi grav ; ele refac spectacolul — totdeauna miraculos şi fascinant — al călătoriilor şi al unei geografii străbătute ; să reţinem că, în general, jurnalul sau memorialul de călătorie obţine un grad superior de reflexivitate printr-o anume distanţare (nu în spaţiu) de momentul călătoriilor. Căci „notele zilnice scrise cu ciudată furie şi speranţă" se reorganizează epic (coerenţa e vădit îmbogăţită) prin transcriere sau prin re-scriere, cîştigînd în sistemul de referinţe, în dimensiunea corespondenţelor sugerate şi descoperite. Carnetele şi Caietele, Jurnalele configurează la George Bălăiţă, în cele două ■cicluri, „Rondul de noapte" şi „Timbru", un destin de scriitor în căutarea propriilor lui amintiri, lecturi şi semne ale unei biografii intelectuale. Toate sunt rezultatul stărilor de veghe, al nopţilor străjuite de tăcerea stră-zilor şi a caselor, de umbrele celor cunoscuţi cîndva şi de depoziţia unor Cărţi, supremă aventură a unui scriitor precum George Bălăiţă. Dacă lectura este principiul suprem al unor însemnări, in totul ele provin din

modul în care un scriitor îşi asumă amintirile şi experienţele de viaţă, metamorfozate şi ele în text şi deci într-o posibilă şi deschisă lectură a semnelor vieţii. Mihail Sadoveanu şi silueta sa marcată de ani ; Tudor Arghezi şi plăcerea aproape indicibilă a unei memorabile intîlniri („Interiorul în acel amurg avea ceva din Petraşcu") iar Bacovia devine pentru prozatorul atît de legat de oraşul poetului personalitatea protectoare a gîndurilor şi meditaţiilor, prezenţa tutelară, emblematică a Cuvîntului şi a Poeziei în expresia cea mai directă şi mai tulburătoare a acesteia.

Aşadar, lectura depăşeşte accepţiunea de memorie a unei biblioteci, active şi permanent deschise. Lectura e experienţă şi trăire în spaţiul creaţiei şi al vieţii, teritorii inseparabile cum se poate înţelege. „Trebuie să ajung aici fiindcă, se ştie, mai bine de jumătate' din viaţa noastră se găseşte în cărţi- în rondul din noaptea asta măsura spuselor melc o dă poezia". E aici mai mult decît o confesiune şi avem să vedem în cartea lui George Bălăiţă *jurnalul unei poietici* revelatoare pentru diagrama lecturilor / formaţiei unui scriitor din generaţia atît de deschisă (şi avertizată) de experienţele secolului XX. Glosele despre roman şi întrebările puse unei structuri atît de mobile şi de heterogene se întîlnesc cu observaţiile unui cititor pentru care Cărţile sunt un teritoriu al meditaţiei şi al unei aventuri asumate în plan intelectual (vezi comentariul la *Muntele vrăjit* al lui Thomas Mann). Cărţile sunt citite prin repetate. . . deposedări aie textelor, prin extragerea unor personaje şi prin „istoria" recreată a acestora (Gogol şi Dostoievski, „Oamenii din Dublin" ai lui James Joyce şi izotopiile construite remarcabil ; Steinbeck şi călătoria lui în spaţiul nord-american ; Jurnalul lui Gide şi filmul lui Berg-man ; simbolica reprezentare a lumii în proza lui Mel-ville şi legitima asociere a lui William Faulkner, admirabila lectură, ca într-o parafrază muzicală, a *Vremurilor de bejenie,* povestirea, fermecătoarea istorie

narativă a lui Mihail Sadoveanu, sunt nu simple fişe de lectură ci reîntîlniri cu sistemul inepuizabil de referinţe ale creaţiei recreate dincolo de fabulă în semnificaţiile ei.

Urmuz şi Creangă, Camil Petrescu şi Vasile Pârvan, Joseph Conrad şi Kipling, G. Călinescu şi eroii lui Thomas Mann din *Muntele vrăjit,* Cervantes şi meditaţia lui Huizinga, pictura lui Picasso, Chagal şi Buffet intră într-un . vast sistem de corespondenţe, de conotaţii şi de sugestii pentru un orizont al lecturilor, echivalent al cunoaşterii şi al recreării lumilor posibile ale literaturii, spaţiul unde George Bălăiţă îşi trăieşte propria sa experienţă sub semnul acestei meditaţii împinse spre orele nopţii.

Mai presus de preferinţele confesate, scriitorul trăieşte, spuneam, sub semnul unei mărturii supreme, tutelare : e Bacovia, personaj al unui *topos* ce-i aparţine, inimitabil şi profund precum poezia, *el* fiind chiar poezia. Există în volumul *Nopţile unui provincial* un text semnificativ : *Bizar.* Spectacolul tîrgului, al oraşului într-o zi de iulie a anului 1915, vine dintr-o stampă îngălbenită ce se animă miraculos, peisaj de iarmaroc, cu heteroclite desfăşurări, savant compus. Bacovia ţine de acest spaţiu însufleţit pentru o clipă, aşa cum o făceau, la rîndul lor, scriitori ca D. Anghel şi Al. Macedonski în prozele-stampe miraculos revăzute ca o peliculă regăsită şi pusă să depună prin rederularea imaginilor. Prezent, reinvocat, inclus în lumea unde poezia există în afara oricăror artificii, G. Bacovia prezidează nopţile şi insomniile scriitorului care nu uită, însă, de disponibilităţile prozei. Amintindu-i i pe D. Anghel şi pe Al. Macedonski, asociindu-l pe Tudor Anghezi pentru prozele sale, avem să ne aflăm din nou în lumea evocărilor şi a stampelor luminate de zborul imaginaţiei sprijinite de mărturia desenului stîngaci şi naiv. Aşa sunt paginile din *Monolog* (Bacăul la 21 mai 1934, cînd Bacovia primea premiul naţional pentru literatură) sau cele consacrate Iaşilor văzuţi prin imaginea tremurată a unei gravuri de la 1686. . .

în călătoriile printre umbre şi amintiri, printre cărţi şi printre cei care le-au scris, George Bălăiţă rămîne, cred din nou, un cititor, un spirit pregătit să retrăiască orizonturile „lecturilor" cu acea fervoare proprie unui intelectual. De aici elogiul acestor ceasuri unice şi suprem privMegiate : „Bucuria mea cea mare este să-mi

placă o carte, un film, o sonată, un desen şi să pot exprima (mai ales în scris, fiindcă oral sînt precipitat, pierd de obicei esenţialul) această minimă stare de graţie. Spiritul meu critic include, nu respinge". Este, evident, declaraţia unui scriitor a cărui poetică provine din încrederea deplină în valorile creaţiei. De aici şi sentimentul că lectura e un mod de a fi al unui scriitor.

(1984)

UN PSEUDOJURNAL ?

f

Dumitru Radu Popescu cultivă eseul, înconjurînd textul de numeroase referinţe, de unde sistemul deschis al corespondenţelor şi al sugestiilor, al conotaţiilor şi al verificărilor prin alte texte. Mai mult, scriitorului nu-i sunt străine „prolegomenele" cu funcţie de discurs limi-nar pentru discursul epic propriu-zis. Cele două romane din ciclul „Viaţa şi opera lui Tiron B." *(Iepurele şchiop* şi *Podul de gheaţă)* stau sub semnul reflexivităţii şi simbolurile generale precum şi semnificaţiile (evidente şi argumentate în retorica celor două cărţi) sunt de verificat prin discursul care preludiază „fabulele" din seriile narative ale celor două texte. De altminteri vom regăsi în culegerea de eseuri despre care scriem comentariile discursivizate în calitate de text liminar pentru ca procedeul să dobîndească valoarea unui discurs în cea mai exactă accepţiune a cuvîntului.

Galaxia Gr ama (Editura, Cartea Românească, 1984) adună sub acest titlu evident polemic (obtuzitatea „celebrului" comentator blăjean al operei eminesciene poate avea prelungiri contaminante pînă tîrziu. . .) eseuri, însemnări, reflecţii, schiţe pentru portrete de scriitori (sau note pe marginea unor cărţi), compunînd — o spunem fără ezitare — un *jurnal.* Poate că tocmai absenţa termenului (exceptînd unul dintre texte) e de natură să confere volumului valoarea jurnalului ce stă sub semnul

sincerităţii necontrafăcute şi neregizate cu savante accente de retorică a. . . sincerităţii. Spontane, cîteodată, cred, chiar prea spontane ca directă înregistrare a observaţiei dictate condeiului, textele lui Dumitru Radu Popescu sunt un *pseudojurnal* de scriitor pasionat de cărţi,

379

de personaje, obsedat de cuvinte, de replici, de simetrii, de jocul atît de fecund al lecturilor ce se interferează într-un mai întins orizont de aşteptare. E un „orizont de aşteptare" în perpetuă adecvare, îmbogăţire, reînnoire şi fervoare ; de aici surpriza corespondenţelor, trimiterilor şi sugestiilor pentru posibila reestimare a semnificaţiilor comunicate de texte, mesageri deschişi ai literaturii.

Jurnalul presupune, chiar şi în cea mai elementară

definiţie, ideea de sinceritate şi de refuz al contrafacerii discursului. Incontestabil, eseurile şi notele de cititor ale lui Dumitru Radu Popescu stau sub semnul tutelar al sincerităţii şi al „spontaneităţii" (termenul e de tratat sub specia convenţiei, fiindcă orice lectură întemeiată pe un anume sistem de referinţe este o operaţiune complexă şi îndelungată, laborioasă şi bazată pe reflexivitate) tocmai pentru că nu ambiţionează să fie neapărat confesiunea unui scriitor. E un avantaj în această formulă ? Cred că din punctul de vedere al cunoaşterii scriitorului, da. Chiar şi textul care dă titlul volumului, *Galaxia Grama sau Jugul lui Eminescu,* ţine de acel moment din cariera unui scriitor cînd a-ţi exprima opiniile, a-ţi preciza opţiunile şi a-ţi cristaliza deciziile înseamnă confesiune. „N-a fost aproape nici un clasic român — notează scriitorul — care să nu fi fost tras de mustăţi de tot felul de terchea-berehea" şi constatarea are menirea să stabilească natura unei „galaxii" Grama, care se manifestă sau s-a manifestat în cazul lui I. L. Caragiale, al lui Mihail Sadoveanu şi fenomenul (mentalitate şi criză etică, deontologică) poate fi extins pînă la Camil Petresou, Liviu Rebreanu, Tudor Arghezi şi, din nefericire, mulţi alţii. Elogiul adus lui Emînescu („un loc de închinare şi un scut") are astfel darul să stabilească termenul necesar al unei opoziţii categorice, polemice, vehemente iar maniheismul elementar să fie astfel plasat la periferia acestei discuţii mult mai serioase şi mai importante despre operă / viaţă, discuţie care angajează nu numai mărturiile (numeroase şi elocvente !) ale istoriei literare ci chiar sensul creaţiei şi legitimitatea construcţiilor ei specifice.

380

Reflecţiile despre scris („Scrisul e un dialog, întîi între om şi hîrtie, apoi între hîrtie şi oameni, şi mai apoi pur şi simplu între oameni", în *Secretul fiilor lui Autolicos),* redescoperirea, nu doar sub semnul evocării şi al veneraţiei de circumstanţă, a unor destine precum Lucian Blaga şi Ion Agârbiceanu (replică la posibile şi proliferante „genii de tinichea"), amintirea dureroasă a lui Horia Lovinescu, de o sinceritate ce impune („Un Lear fără curteni, aşa mi se părea"), cuvintele scrise despre Marin Sorescu, C. Ţoiu, Petre Sălcudeanu, elogiul şi comentariul la opera lui Marin Preda, „Planetele" despre scriitori tineri, în care Dumitru Radu Popescu a crezut (!), sunt fragmente dintr-un *jurnal* perfect credibil şi avînd în el emoţia sincerităţii nejucate, nesimulate şi de aceea. .. *jurnal* alcătuit din numeroase şi ne-aşteptate crîmpeie.

Lecturile lui Dumitru Radu Popescu nu ignorează referinţele erudite sau judecăţile de certă autoritate ; nu numai că nu le refuză, ci adesea le citează pentru a instala o interpretare nouă, o sugestie sau o supunere a textului la un sistem mai vast care include Biblioteca, valorile morale, raporturi în plan filosofic etc. Fără a le răsturna, interpretările consacrate provoacă alte orizonturi, dincolo de spaţiul şi de dimensiunile previzibile ale literaturii propriu-zise. De fapt, Dumitru Radu Popescu citeşte pentru a invita la o reestimare a semnificaţiilor şi pentru statuarea unor judecăţi în plan existenţial, în plan moral sau într-o ordine mai pragmatică, nu fără trimiteri adesea uimitoare ca deschideri. Obsedante sunt referirile la Shakespeare şi, îndeosebi, la *Hamlet.* Personaje şi raporturi, simboluri şi diverse interpretări nu pot stînjeni o atragere a textului tragediei spre numeroase cîmpuri de semnificaţie, adesea foarte departe de opere. Ireverenţioase sau mai puţin supuse unor lec ■

381

turi anterioare, necomplexate, să spunem, lecturile tind spre orizonturi ne-literare. Dacă Hamlet e mereu invocat în calitate de text inepuizabil şi cu sugestii cu totul neaşteptate, *Demonii* lui Dostoievski, tragedia, antică şi motivul dominant al tragicului destin al lui Oedip, Woyzeck al lui Biichner etc. sunt pretexte pentru multiple incursiuni în sfera determinanţilor etici, ai confruntărilor definitorii ale fiinţei ca destin moral şi spiritual.

Nesupusă neapărat adevărurilor consacrate prin lecturi celebre şi suprem informate, apropierea lui Du-mitru Radu Popescu de textele literaturii lumii (ea include, în mişcarea şi dinamica motivelor, paginile

unei literaturi precum cea românească) este incitantă şi nu lipsită de sugestii pentru o reîntoarcere la text. Corelaţiile sunt ale acestui scriitor, dramaturg şi prozator pentru care textele sunt oricînd contemporane în funcţie de ecoul şi rezonanţele sensurilor, de conexiunile propuse şi de valoarea general-umană a mesajelor. Codurile a-cestui cititor neliniştit, neastîmpărat şi convins că literatura nu e făcută doar pentru studiul savant şi adesea îngheţat de erudiţia fastidioasă a cercetătorului îndrăgostit de discursul său şi mai puţin de acela al scriitorului, sunt împrumutate nu neapărat de la „disciplinele" angajate în cercetarea literaturii. Mai degrabă el caută termenii de referinţă, reperele şi premisele în experienţa existenţială a fiinţei de azi, în întrebările şi setea de răspunsuri ale contemporanului nostru.

Sigur, nu lipseşte gustul pentru a descoperi în prelungirea unei interpretări prezidate de inteligenţa omului de cultură. Trimiterile la Ortega y Gasset şi reluarea unor idei din comentariile filosofului spaniol despre Don *Quijote ;* extinderea unor observaţii pornite tot de la acelaşi mare eseist interesat de strategia narativă I romanului dostoievski an realizează acel spaţiu unde lec-

tura' devine confesiune şi jurnal de lector, ipostază esenţială pentru scriitorul contemporan. Spuneam că obsedantă şi reluată ca termen esenţial al tuturor comentariilor este opera lui Shakespeare şi Dumitru Radu Popescu imaginează o perspectivă epopeică, s-o numim astfel, asupra tragediei shakespeariene, înţelegînd că n-ar fi de exclus un excurs continuu, neîntrerupt al unei opere, al unei singure şi totale creaţii („Dacă citim întreaga operă a lui Shakespeare ca pe-o singură piesă, lucru, cumva firesc. . ."). Poate că cel mai important aspect de semnalat în cazul acestor eseuri examinate aici ca pagini şi fragmente posibile dintr-un *jurnal de scriitor* (jurnal de creaţie şi jurnal intim totodată) este plăcerea reală a lecturii. Cum scriitorul nu este neapărat lectorul profesionist, critic sau teoretician literar, cum lecturile sunt pentru el o experienţă existenţială şi o necontenită revenire la surse cu valoare arhetipală, în ordinea unei aventuri fundamentale a fiinţei, nu e greu de înţeles că avem să ne întîlnim cu un cititor ce poate surprinde prin ineditul şi neaşteptatul asociaţiilor de idei şi prin corespondenţele generate de texte văzute din unghiul poieticii, al mesajului. E vorba, prin urmare, de un cod sau de coduri în mişcare, de dinamica unor corelaţii, de utilizarea liberă a unor enunţuri, unităţi sintagmatice, de utilizarea pentru edificarea unei ipoteze sau pentru confruntarea unor momente de aşteptare, momente proprii creatorului. De aceea vorbeam de poietică şi de neliniştita căutare a unor înţelesuri în texte vechi precum lumea. Eposul homeric şi marea tragedie antică ; *Mioriţa* şi *"Meşterul Manole., Richard al III-lea* şi basmul românesc, parabolele şi nucleele narative ale Vechiului Testament şi romanul medieval cu sistemul său de simboluri, imensa şi spectaculoasa circulaţie a motivelor care dau relief

literaturii lumii şi Bibliotecii văzute în toată măreţia şi inepuizabilele sensuri ale acesteia sunt invocate, citite, supuse unor noi conexiuni, obligate să răspundă *acum* şi *aici* întrebărilor. Sub acest semn sunt de văzut lecturile şi reflecţiile scriitorului din volumul *Galaxia Grama.* Am putea spune că *ideea scriitorului care citeşte creînd,* şi pentru care textele sunt *modele* ce acţionează făcînd astfel ca el să creeze, sau că observaţia esteticii receptării, în virtutea căreia între polii, artistic şi estetic» scriitorul însuşi este un cititor, se confirmă pe deplin. Ceea ce e de observat e că lecturile lui Dumitru Radu Popescu, cum am mai spus, nu urmăresc neapărat formularea unor judecăţi de valoare în ordine literară. Mai degrabă, textele sunt pre-texte pentru reflecţia moralistului (Hamlet-Socrate-Polonius), pentru constatări de natură generală sau, altele, pentru ratificarea unor adevăruri ale lumii de azi. Trimiterile la Jan Kott pot sugera ceva din tipul de lectură profesat de scriitorul nostru, deşi în unele cazuri experienţa e considerabil extinsă (Gogol şi *Revizoml ;* problema cuplurilor în sistemul unor opere : Dostoievski, Cervantes, Beckett etc). Ar fi de văzut dacă unele corespondenţe, explicabile prin entuziasmul cititorului-scriitor, nu sunt doar insolite şi nu neapărat sugestive în ordinea unor posibile raporturi noi în planul semnificaţiilor.' Sigur, motivele, cum remarcă scriitorul, circulă, îşi descoperă similitudini în funcţie de multiple „alianţe" şi paralelisme, dar ne întrebăm, în unele cazuri, asupra argumentelor interioare pentru fenomenele semnalate. . .

Jurnal de scriitor al lui Dumitru Radu Popescu a optat pentru un titlu prin excelenţă polemic. A polemiza cu spiritul obtuz, lipsit de receptivitate, îngust prin dogmatism şi prin confuzia criteriilor

valabile pentru judecata fenomenului artistic, vrea să însemne eseul *Galaxia*
384
Grama. Scriitorul se pronunţă asupra raporturilor complexe dintre semnele realului şi cele ale reprezentărilor artistice ,vorbind cu deplină justeţe şi profunzime despre dialectica acestei relaţii. Propria lui experienţă, în cazul unei piese inspirate din drama unei prietenii încheiate tragic (Şt. O. Iosif, Dimitrie Anghel şi Natalia Negru), îi relevă complexitatea relaţiei şi distanţa dintre faptul „real" şi cel creat. Glosele despre lumea teatrului în concepţia lui Shakespeare, paginile despre Montaigne (ţinînd tot de un proiect dramatic realizat), explicarea relaţiei dintre model, prototip şi personaj, cu unele aspecte legate de „oglinzile" scenei („Cine se vede în o-glindă, acela este") sunt note de jurnal. Polemic doar cîteodată, pledînd pentru receptarea literaturii ca fenomen ce-şi asumă prin specificul său o anume interpretare a lumii („Literatura nu-i o fabulă cu cheiţă decît pentru cei care caută chichiţe în orice scriere şi nu literatură !"), Dumitru Radu Popescu produce, aşadar, un *pseudo-jurnal,* reunind varii texte, majoritatea eseuri. Numai că aceste eseuri sunt expresia unei experienţe intime de cititor şi de scriitor care, cum scrie autorul textelor, „nu trebuie să-şi refuze nici o experienţă literară, în marea cursă de a se găsi pre sine".
(1985)

INTERVIUL. DIALOGUL. CONFESIUNEA

N-ar fi lipsit de temei dacă am examina, eventual, includerea interviului printre structurile de „interfe-renţă", avînd comun cu literatura epică vocaţia relatării, spectacolul conjugat şi imprevizibil al naraţiunii şi al reprezentaţiei. . . Desigur, nu vrem să forţăm cu pseudo-argumente în sfera teoriei genurilor şi să omologăm neapărat, sub semnul literarităţii posibile, tocmai interviul. Memoriile, literatura epistolară, jurnalul de călătorie, jurnalul în multiplele lui înfăţişări au fost descrise şi o „poetică" a acestor texte cu finalitate complexă există. Impresia că interviul are adesea asemănări frapante cu memoriile sau cu fragmentele de jurnal este oricînd ar-gumentabilă. Ea poate fi dovedită şi rolul interviului nu e doar strict documentar sau nu rămîne doar în limitele exerciţiului gazetăresc. Ideea că jurnalul, confesiunea literară — am în vedere jurnalul de creaţie bineînţeles —, mărturisirea, *provocată* sau nu, legată de apariţia unei opere sau de necesitatea de a configura mai exact destinul unui creator, fiind un „document" adesea esenţial pentru înţelegerea mecanismului de producere *(poietică),* e demult acreditată iar includerea interviului în familia mai largă a poieticii şi a biografiei spirituale a creatorului a fost, cred, şi ea acceptată. Oricît de sumară ar fi, bibliografia românească e elocventă şi cu totul remarcabilă. Dialogurile lui I. Valerian din *Viaţa literară* ; inci-tantele invitaţii la confesiune din interviurile lui Felix Aderca, alcătuind o carte de referinţă, *Mărturia unei*
386
generaţii (1929), unde se întîlnesc scriitori ca Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Ion Barbu, Hortensia Papadat-Bengescu, L. Rebreanu, Camil Petrescu, Mihail Sado-veanu ete. sunt citabile. Nu mai puţin celebre au devenit prin tensiunea ideilor, prin natura răspunsurilor şi prin referinţele la un timp răscolit de evenimente şi de proiecte *dialogurile* lui Ion Biberi din *Lumea de miine* (1945) şi, mai tîrziu, excepţionalele deschideri spre înţelegerea biografiei spirituale a unor personalităţi autentice din *Orizonturi spirituale* (1968).

în toate cazurile de mai sus, *alegerea interlocutorului* este un prim criteriu taxinomic important şi pentru autorul interviului. în al doilea rînd, calitatea dialogului ţine de *.informaţia* celui care întreabă, de prezenţa unor *afinităţi* în ordine intelectuală şi spirituală, de familiarizarea autorului întrebărilor cu domeniul celui chestionat şi provocat să răspundă. Nu în ultimul rînd, avem să apreciem *discreţia,* inteligenţa, *invitaţia la spontaneitate* şi, de aici, *orizontul răspunsurilor.* întrebînd, semnatarul interviului se prezintă în totalitatea atributelor, iar răspunsurile pot deveni o veritabilă confesiune, a-desea o admirabilă *pagină de memorialistica* sau, altfel spus, o pagină de proză. Sunt numai cîteva dintre postulatele unui gen prin excelenţă gazetăreasc, dar convertibil prin vocaţie, consonanţe, afinităţi şi inteligenţă, prin spontaneitate şi dar al relatării (rememorării, confesiunii) într-un text situat în apropierea literaturii şi, desigur, în sfera teritoriului liminar literaturii.

Sunt de citat, în sensul celor de mai sus, dialogurile realizate de Ana Blandiana şi Romulus Rusan în volumul *Convorbiri subiective* (1971), confesiunile publicate în *Revista de istorie şi teorie literară,* interviurile din *Vatra,* din *Tribuna* etc. Incontestabil, disciplinele „ştiinţei literaturii" sunt în profit şi ar fi de ajuns să ne amintim (din nou) de seria de „mărturisiri" proiectată şi realizată cu decenii în urmă de D. Caracostea. Poetica şi po-ietica descoperă argumente sau, măcar, sugestii, ne-uitînd că, nu o

dată, confesiunile literare sunt de suspectat, de citit cu precauţii iar spontaneitatea şi sinceritatea sunt de pus în lumină cu irepresibilă plăcere, cu entu-

387

ziasrn chiar. Fireşte, precum memoriile sau jurnalele. *confesiunile provocate prin interviuri* (ca să numesc astfel una dintre „speciile" interviului ce ambiţionează să servească unei culturi, realizării unui tablou sugestiv al **climatului** şi orizonturilor culturale) depinde de cel care întreabă în deplină cunoştinţă de cauză, de dispoziţia interlocutorului chemat să vorbească despre sine... In măsura în care se dezvăluie — sub semnul privilegiat al spontaneităţii naraţiunii — omul, cugetarea, reflecţia, sursele unor amintiri, imagini obsedante şi motive, confluenţe, relaţii interumane, prietenii, modele, lecturi etc, interviurile obţin un rol incontestabil. Să mai precizăm **fără** pretenţia de a fi dat un desemn exact al acestei spatii, că informaţiile oferite de interviuri sunt adesea revelatoare pentru formaţia scriitorului, pentru multipli factori implicaţi în procesul creaţiei, în relaţia creatorului cu o epocă şi cu virtualii săi receptori. E drept că uneori confesiunea se cere atent examinată şi citită cu discernă-mînt, neuitînd de tentaţia spre invenţie a scriitorului.

Am avut în vedere dialogurile cu scriitorii ; de cele mai multe ori, însă, autorii de interviuri năzuiesc să surprindă dominantele unui moment prin personalităţile cele mai reprezentative în domenii felurite ale cunoaşterii şi ale culturii. De aici prezenţa unor oameni de ştiinţă, oameni de artă, esteticieni, interpreţi ai fenomenului literar şi cultural, sociologi, regizori etc.

în ordinea invarianţilor proprii interviului, nu e lipsit de interes să menţionăm soluţia adoptată în formularea întrebărilor şi răspunsurilor. Vrem să spunem că preferinţele merg, fireşte, spre pregătirea prealabilă a **celui** care întreabă, pentru o cît mai profundă cunoaştere **a** domeniului în care creează cel întrebat, şi, mai cu seamă, spre interviul spontan, neelaborat în timp, cu întrebări în scris şi cu răspunsuri. . . în scris. Imprevizibilul poate dirija adesea mai inspirat şi mai fericit iar întrebarea apărută prin asociaţii de idei, întrebarea „sî-cîitoare", neastîrnpărată, ca şi răspunsul direct, necenzurat stilistic, sunt premise pentru un dialog socratic,

avînd nerăbdarea şi obstinaţia aflării adevărului prin succesiunea întrebărilor defel redundante în ,atari situaţii.

în interviul luat lui Ion Biberi (o personalitate în măsură să se pronunţe despre proprietăţile interviului !), Ileana Corbea şi Nicolae Florescu *(Biografii posibile,* voi. 2, Editura Eminescu, 1976) vor să afle *cum* proceda autorul cunoscutelor convorbiri înregistrate ca veritabile fişe *de temperatură* ale unor generaţii şi spirite, mentalităţi şi concepţii, proiecte şi creaţii, direcţii ideologice şi opţiuni social-spirituale. Transcriem răspunsul lui Ion Biberi fiindcă el fixează definitiv o modalitate care conjugă soluţiile gazetăreşti cu dialogul încărcat de tensiunea ideilor şi bogat în sugestii pentru un amplu ex-curs intelectual şi afectiv totodată : ,,Mă aflam în faţa proepinentului, căruia uneori îi dam, alteori nu-i dam nici o indicaţie. De această dată, dumneavoastră — se adresează Ion Biberi interlocutorilor săi — n-aţi avut precauţia de a-mi pune în faţă un chestionar. Şi bine aţi făcut. Fiindcă neştiind anterior cu claritate şi în amănunt despre ce o să discuţi, *încerci să r-egăseşti în mod spontan drumul spre sufletul omului, să-l facă să se mărturisească fără să ţină seama de tine, cel care întrebi. Spontaneitatea este, cred, cea mai sigură dovadă a unei sincerităţi necontrafăcute.* Numai fiind sincer cu sine şi sincer cu ceilalţi, omul poate interesa în străfundurile sufletului său" (s.n. I.V.). Iată una dintre cele mai exacte poetici ale interviului : spontaneitate, sinceritate (o sinceritate nejucată, nesimulată prin intermediul unei retorici. . . a sincerităţilor aşa-zis confesive), năzuinţa de a pătrunde în sufletul unui om şi, implicit, al unui creator într-un domeniul anume al gîndirii şi al creaţiei.

Autorii interviurilor din aceste „biografii posibile", cum ie-au numit inspirat şi din unghiul finalităţii lor : recompunerea unei vieţi, a unui crez, a unui destin distinct, Ileana Corbea şi Nicolae Florescu, sunt acum la cel de-cil treilea volum. Primul a apărut în 1973, al doilea în 1976 iar al treilea, la finele anului 1984. Cele trei „serii" de interviuri rămîn consecvente principiilor

388

389

formulate în ,,Argument"-ul la volumul din 1973 : refuzul „literaturizării" şi, se înţelege, al răspunsurilor excesiv supravegheate ca discurs scris şi ca metadjscurs (inoperant în atari cazuri şi suspect atunci cînd el explică ceea. ce ar trebui să se lase explicat, fără complementaritatea discursivizării, oricum factice). Necontrazicîn-du-se de la un volum la celălalt şi de la un interlocutor Ia altul, Ileana Corbea şi Nicolae Florescu, buni cunoscători ai literaturii, au făcut eforturi cu totul

lăudabile de a se pune la curent cu alte domenii. Astfel, să pomenim numai cîteva dintre personalităţile invitate la, confesiune pe banda magnetică, soluţie transformata în text cu un minimum de „corecturi" stilistice : Mihai 3e-niuc, Eugen Barbu, Demostene Botez, Radu Boureanu, Constantin Cîopraga, Al. Dima, Ştefan Augustin Doinaş, Horia Lovinescu, Fănuş Neagu, I. Peltz, Mircea Horia Simioneseu, Zaharia Stancu, Virgil Teodorescu, Radu Tudoran, Iulian Vesper, Andrei Oțetea, Milita Pătraşcu, Măria Banuş, I. Biberi, Ioan D. Gherea, George Ivaşeu, Al. Ivasiuc, Al. Philippide, Marin Preda, Al. Rosetti, Marin Sorescu, Ioan Petrovici, Anton Dumitriu, Al. Ba-laci, Mihnea Gheorghiu, Nicolae Manolescu, Al. Pa-leologu, Edgar Papu, Al. Piru, Octav Onicescu, D. D. Roşea etc. Lista, spuneam, este incompletă dar lectura răspunsurilor face ca, în timp, unele dintre, confesiuni să devină *literatură,* o indeniabilă pagină de literatură memorialistică, luminînd ore istorice, vieţi şi atmosfera unor ani, reviste, climat cultural, prietenii, locuri, rezonanţele unor lecturi şi amintirea unor magistri, fapte revelatoare pentru geneza unor cărţi şi pentru decizii hotărîtoare în destinul unor personalităţi. Mai e oare nevoie să spunem că, recitind paginile celor ce nu mai sunt, ne întîlnim cu un mesaj intrat acum în memoria istoriei literaturii şi a culturii şi că avem să trimitem, sigur, la aceste texte pentru a restabili mişcarea în timp a unor perioade de literatură şi de creaţie spirituală.
Alegînd cîteva nume din cele trei volume, să vedem cîteva dintre datele ce se pot extrage din experienţa ultimei „serii" apărute şi ea la aceeaşi editură (Emi-
390
nescu). în căutarea confesiunii sincere şi a *profesiunii de credinţă* reporterii (relaţia interviului cu reportajul literar e la fel de evidentă şi cel puţin o constantă e de reţinut : căutarea autenticităţii şi a documentului netrucat, direct, firesc, anticalofil ; să mai spunem că aspectul *documentar* nu e de ignorat, tot sub specia apropierii de tehnica reportajului. Să amintim acum „Convorbirile" lui Florin Mugur cu Marin Preda şi cu Paul Georgescu, tot în ordinea unei experienţe aproape reportericeşti şi, chiar, romaneşti. Un roman al unor existenţe, un *dosar* al unor existenţe se constituie prin simularea literaturii confesive, de jurnal epic precum la Radu Petrescu) Ileana Corbea şi Nicolae Florescu vor să afle, pentru ca *biografiile* să se justifice, să-şi caute şi să-şi găsească argumentele în afara clişeelor şi a unor răspunsuri convenţionale, cu sau fără aere savante, făcute, • false deci.
Ei vor întreba mereu despre *începuturi,* despre origini, descendenţă, familie, locul de formaţie, existenţa unui *topos hotărîtor.* Vor interoga despre formaţia morală (ştiind prea bine că nu e defel inutil şi fără semnificaţie dacă avem de a face cu un caracter sau nu, independent de „erudiţia" celui chestionat), despre scoală şi despre dascăli. în orice caz, interesul principal îl reprezintă creaţia şi posibilitatea de-a o explica într-un context şi într-un complex de factori ; autorii par să nu ignoreze o anamneză, să-i spunem astfel, de tipul celei practicate în psihocritică şi, bineînţeles, acordă momentului istoric un rol esenţial pentru configurarea epocii, climatului ideologic şi politic, vieţii culturale şi literare. „Biografiile posibile" sunt cu adevărat biografii, în sensul în care evenimentul cultural şi creator intră într-o reţea subtilă şi fină de legături (timp, curente de idei, reviste, şcoală, dascăli, personalităţi influente în mod covîrşitor etc.) în căutarea explicaţiilor şi a argumentelor, autorii interviurilor provoacă reîntoarcerea în timp, rememorarea şi, de aceea, spaţiul narativ (memorialistică propriu-zisă său confesiune de tipul celei întîlnitc în jurnal) e prezent sub semnul diegezei şi al mimesis-ului. Important e ca reporterul să cunoască, avertizat, ele-
391
meritele definitorii. pentru personalitatea celui intervievat. Meritul celor doi autori e de a fi ales calea unei pregătiri laborioase şi recunoaştem doi pasionaţi comentatori ai fenomenului literar şi cultural. întîlnirea cu Edgar Papu, bunăoară (ne vom referi la volumul apărut la sfârşitul lui 1984), dovedeşte frecventarea operei eruditului, cunoaşterea punctelor sale de vedere ; de aici întrebările despre climatul intelectual întîlnit de Edgar Papu ; întrebările puse lui Ion Brad despre Pavel Dan (teritoriul formării şi al originilor, spaţiul Cîmpiei Transilvaniei), atmosfera clujeană a *Almanahului literar* ; prezenţa lui Miron Radu Paraschivescu, a lui Geo Du-mitrescu, A. E. Bac.onsky. La fel, interesul pentru începuturi şi pentru familie nu ţine de curiozitatea anecdotică a unei posibile istorii literare ; autorii vor să afle, de pildă, de la Anton Dumitriu care au fost „elementele esenţiale ce au contribuit, în primii ani ai formaţiei dv.. la conturarea personalităţii umane şi ştiinţifice care sîn-teţi astăzi ?". în fond, cu elemente variabile, problemele sunt aceleaşi pentru, că există un cod al restituirii datelor ce compun o biografie în accepţia cea mai pretenţioasă a cuvîntului (în cazul lui Al. Piru, întrebările au în vedere atmosfera laşului, întîlnirile cu G. Călinescu, pentru a determina astfel dominanta personalităţii celui întrebat). ',.,.

Să recunoaştem că *Biografii posibile* sunt un *document* literar în sensul în care o confesiune nesuspectată de exces de imaginaţie poate constitui obiect al poieticii / poeticii. Mai mult, precum într-o suită memorialistică, se recompune atmosfera unor decenii, a unor ore istorice semnificative, ca implicaţii şi consecinţe, sau se urmăresc traiectiile (geografie spirituală) unor personalităţi ajunse la treptele creaţiei mature. Cum spuneam, constantele sunt : începuturile, mediul familial, şcoala, magistrii, circumstanţele de natură să explice opţiuni şi creaţii, afinităţi, modele, lecturi fi opinii în legătură cu disciplinele în care s-au afirmat. Fiindcă e vorba de disciplină, să mai amintim că autorii interviurilor se adaptează, în virtutea condiţiei intelectuale a dialogului (socratic), la temperatura şi la ten-
392
siunea create de interlocutor. Cum preopinentul este.mai adesea o personalitate (unele interviuri sunt, cred, mai puţin convingătoare din punctul de vedere al celui' ales pentru răspunsuri, dacă ne gîndim că sunt chemaţi la *un colocviu* despre caractere şi despre valori reale, în general, oameni cu o contribuţie recunoscută !), e uşor să înţelegem tensiunea ideilor şi calitatea unică a unor concesiuni. E meritul celor ce întreabă fiindcă dau curs liber răspunsurilor, amintirilor, fără ca neapărat în lumina reflectoarelor să apară reporterul. . . E o lecţie de modestie, de discreţie, de bun simţ şi de intelectualitate la cei doi autori.
■ Spuneam că nu lipsesc întrebările sugerate, pînă la uri punct, de o anchetă psihosociologică, proprie şi psi-hocriticii. întrebările despre familie, obsesia începuturilor ; lecturile adolescentului Al. Paleologu ; mediul familial şi casa unde s-a format Edgar Papu ; prieteniile acestuia, mai ales Eugen Ionescu etc.), căutarea unor motive de natură să explice opera, dominantele acesteia, corespondenţele şi afinităţile, putînd da măsura unei structuri umane ce-şi dirijează într-o anume direcţie însuşirile, sunt, in cele din urmă, un corp de mărturii menite să depună pentru viitoare studii, pentru viitoare tentative de recompunere a unor decenii de creaţie. „NU venim de neunde şi nu trecem doar spre nicăieri", afirmă la un moment dat, Octav Onicescu în interviul dat, conferind primei'fraze din interviul său o valoare aparte,; un mesaj tulburător, păstrînd în el vibraţia adevărurilor rostite de mari oameni şi mari ■ caractere. în majoritatea textelor reţinem informaţii care stabilesc dominante pentru biografiile celor în cauză. Edgar Papu îşi mărturiseşte dorinţă de a examina literatura română în context universal şi vorbeşte cu modestie, cu o emoţionantă modestie (!}, despre condiţia (una dintre ele) deontologiei critice : „Mie riu-mi place să folosesc ideile altora fără a-i aminti". S-ar putea spune, în definitiv, că nu e nimic deosebit într-o afirmaţie sau alta. Comunică aici adevărate personalităţi şi mesajul lor intră într-un sistem de referinţe care conferă o ditnensiune specială în ordinea confesiunii şi a atitudinii pilduitoare. » ;
393
Cînd reporterul, în calitate, să spunem, de „narator", ascultă şi supraveghează doar (termenii numesc aici raporturi convenţionale în planul naraţiunii), „naratorii" dezvăluie adesea calităţi de povestitori, stimulaţi nu numai de întrebare ci de referenţi aduşi în discuţie : amintirea unui eveniment, a unui prieten, a unui loc, un nume, o revistă, o carte, durata unei clipe trăite **cîndva** etc. Cum mai spuneam, calitatea celor doi autori e aceea de a şti să favorizeze, să stimuleze şi să provoace prin succesive etape aducerile-aminte, transformate în naraţiuni, expresie a unei vocaţii de povestitori. Sunt pagini autentice care pot compune, cîteodată, un *Bildungsroman* (silueta lui Ion Agârbiceanu, coborînd strada Andrei Mureşanu ; ecoul *Istoriei literaturii române* de *la origini pînă în prezent* a lui G. Călinescu ; un admirabil portret al lui Ion Barbu etc. în cîteva interviuri).
Două dintre textele *Biografiilor posibile* (voi.- III) sunt absolut memorabile prin ţinuta mesajului, prin natura comunicării şi — subliniem — prin cuceritoarea plăcere produsă de relatare (veritabilă naraţiune de memorialist cu gustul şi darul povestirii !). E, mai întîi, interviul cu Anton Dumitriu (publicat iniţial în *Revista de istorie şi teorie literară)* şi un ultim dialog cu D. D. Roşea, Ambele ar putea servi ca modele pentru structura unui atare dialog iar *convorbirea* devine treptat o confesiune lucidă, pasionantă, fascinantă şi exemplară pentru modelul uman recomandat nouă. Impresionant este registrul confesiunii lui Anton Dumitriu, luciditatea şi sinceritatea conjugîndu-se pentru a restitui şi a evoca,,.pentru a, căuta şi afla explicaţii, detalii, împrejurări, în ordinea unor aspecte de biografie *re-văzută* în acest spaţiu („nu aş dori — mărturiseşte savantul ,-r- să părăsesc momentul meu prezent"). Etapele formaţiei (omul „se formează în mod continuu")*;* începuturile legate de matematici ; întîlnirea providenţială cu P, P. Negulescu („climatul intelectual din epoca studiilor rnele era excepţional") ; amintirea (evocarea de-a dreptul epică) lui Oscar Lemnaru ; pledoaria pentru raţionalitate şi limpezimea logică a gîndirii ; admirabila schiţă '.pentru un portret Mihail Sadoveanu („Totdeauna am

avut
impresia că am în faţă un geniu al munţilor, în sensul mitologic al cuvîntului, un uriaş taciturn care-mi apărea ostil unei conversaţii convenţionale") etc. sunt file dinii r-o naraţiune cu caracter de memorii, dar mai convingătoare şi mai direct sincere, ca adevăr uman, decît a-cestea (iată o sintagmă care introduce în „naraţiune" : „vă voi depăna cîteva amintiri").
Nu mai puţin rar sub specia sincerităţii şi a unei mărturii absolut memorabile este dialogul purtat cu D. D. Roşea. Impune şi aici tonul direct, nefalsificat, al dialogului oral atunci cînd filosoful vorbeşte despre locui său de origine, Sălişte, despre părinţi şi despre învăţătorul său (ca şi pentru Octav Onicescu, singurul magistru recunoscut este învăţătorul din clasele primare !), despre etosul carierei universitare şi despre năzuinţa de a comunica direct cu un auditoriu căruia i se vorbeşte (nu i se citeşte !), despre Lucian Blaga şi despre ceea ce formează viaţa defel spectaculoasă şi artificial aranjată.
Reamintindu-ne, din nou, de opiniile formulate de un specialist al genului, Ion Biberi, să înscriem seriile realizate cu magnetofonul de Ileana Corbea şi Nicolae Florescu într-o istorie a interviului, atît de important — privit în desfăşurarea timpului — pentru memoria unei culturi, ca document de preţ atunci cînd e făcut sincer si cu bună credinţă pentru a servi adevărului.
Bl! I
CA JUDEŢE^
(1985)
394

Sumar

Confesiunea 386
342 348

Tehnoredactor; Gfi. **Chim**
Bun de tipar : ;i IX 1901 **Coli** de tipar : 25
Apărut; 1991
S.C. **UNIVERSUL S.A. C.** 664

LECTURA PROZI 1

Jorge Luis Borges pleda, în perspectiva unei esenţiale etici a lecturii şi a cititorului (profesionist sau nu), pentru „o lectură practicată In tăcere". E, în ultimă analiză, condiţia însăşi a lecturilor noastre şi a aventurii totdeauna tulburătoare a întîlnirii (sau aşteptării) textului. „Orizontul/orizonturile de aşteptare" nu înregistrează doar, ci întîmpinâ în etape noi, în circumstanţe modificate şi în funcţie de un sistem de referinţe mereu îmbogăţit, opera. Entuziasmul şi plăcerea lecturilor, satisfacţiile sau, dimpotrivă, dezamăgirile ţin de experienţa cititorului şi de ceasurile tăcerilor închinate unei cărţi. Autorul acestui volum crede în codurile lecturii şi în sensul superior al întîlnirii cu o pagină de proză, fără prejudecăţi, dar şi fără obligaţia (de cronicar) de a consemna orice carte.

Ii 8 l.ei 2 11.
ISBN 9vr:-2J-0266-(i
lOtal 7 0 Lei